University of Alberta

La cultura popular como ideología: el deseo, el amor, la sexualidad y los placeres de la muerte en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig (una lectura lacaniana).

By

Peter Tupawuni Imoro.

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

Department of Modern Languages and Cultural Studies.

Edmonton, Alberta

Fall 1999.

National Library of Canada
Acquisitions and Bibliographic Services
395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale du Canada
Acquisitions et services bibliographiques
395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-46856-9

Canada

University of Alberta

Library Release Form

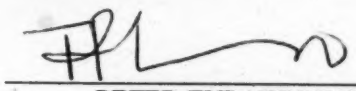
Name of Author: Peter Tupawuni Imoro.

Title of Thesis: La cultura popular como ideología: el deseo, el amor, la sexualidad y los placeres de la muerte en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig (una lectura lacaniana).

Degree: Doctor of Philosophy.

Year this Degree Granted: 1999.

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only. The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and except as herein before provided, neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed, or otherwise reproduced in any material form whatever without the author's prior written permission.



PETER TUPAWUNI IMORO
3B-9010 112 ST
EDMONTON, AB
T6G 2C5

September 30, 1999

University of Alberta

Faculty of Graduate Studies and Research

The undersigned certify that they have read, and recommended to the faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled La cultura popular como ideología: el deseo, el amor, la sexualidad y los placeres de la muerte en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig, una lectura lacaniana, submitted by Peter Tupawuni Imoro in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

for Professor José Varela.

Professor Richard Young.

Professor Alberto Forcadas.

Professor George Lang.

Professor Fred Judson.

Date: Sept 07, 1999

This is what analytical discourse is all about: what can be read. What can be read beyond what the subject has been incited to say. (...) In analytical discourse, the signifying utterance is given another reading than what it means.
Jacques Lacan

Reading is dramatized not as an emotive reaction to what language does, but as an emotive reaction to the impossibility of knowing what it might be up to.
Paul de Man

DEDICACIÓN

Esta tésis la dedico a mi Supervisor y mentor, el Profesor José Rolando Varela Muñoz y a mi familia en Ghana.

ABSTRACT

This thesis studies the conflict between individual desire and the various discourse formations —defined here as ideological configurations— which govern social life in the fictional world of the first four novels of Manuel Puig. Using Lacanian psychoanalysis as a theoretical framework, we demonstrate that the Argentinean author uses the relation between his characters and various discourse formations from popular cultural products that they consume —movies, popular songs, etc.,—to foreground this conflict.

Based on the above premise, we argue that there is a gradual development in the treatment of this theme from the first novel, *La traición de Rita Hayworth,* to the fourth, *El beso de la mujer araña,* a development that allows us to divide the novels into two cycles. Based on this division, we propose that the first cycle, made up of the first two novels, initiates the theme of conflict by fore-grounding the problematic relation between the subject and social reality, as it is manifest in affective relationships and sexuality. In a second cycle, made up of the next two novels, the author not only explores the theme of conflict further, but goes beyond it to treat death or the negation of the social or the ideological, a negation, which culminates in what we call here, the pleasures of death.

Based on the above, the work is divided into three parts, each of which is further divided into two sections. In the two sections of the first part, we offer a brief description of the theoretical framework that guides our study, Lacanian psychoanalytic theory and the concept of ideology we derive from it. In the two sections of the second part, we offer an analysis of the first two novels. In the first, we examine the conflict between individual desire and social reality as revealed in three characters in *La traición de Rita*

Hayworth; and, in the second, we analyze the conflicts that are revealed in the amorous relations narrated in *Boquitas pintadas.* Finally, in the two sections of the last part we examine, respectively, the theme of the death drive in *The Buenos Aires Affair* and the negation of the social or, what we have called *symbolic* death, in *El beso de la mujer araña.*

RESUMEN

Esta tesis estudia el tema del conflicto entre el deseo individual y las diversas formaciones discursivas —definidas aquí como configuraciones ideológicas— que regulan la vida social, en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig. Tomando pie en el psicoanálisis de Jacques Lacan, tratamos de demostrar que el autor argentino se vale de la relación de sus personajes con las diversas formaciones discursivas vehiculadas por los productos de la cultura popular que consumen, el cine, las canciones populares, etc., para poner en evidencia dicho conflicto.

Sobre la base de esta hipótesis, argumentamos que hay un desarrollo gradual en el tratamiento del tema desde la primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, hasta la cuarta, *El beso de la mujer araña*, un desarrollo que nos permite dividir las cuatro novelas en dos ciclos. De allí, proponemos que el primero, que va desde *La traición de Rita Hayworth* hasta *Boquitas pintadas*, inicia el tema del conflicto poniendo en claro la relación problemática entre el sujeto y la realidad social, en lo que respeta la relación amorosa y la sexualidad. Por otra parte, el segundo ciclo, compuesto de las otras novelas, *The Buenos Aires Affair* y *El beso de la mujer araña*, no sólo profundiza esta problemática sino que la sobrepasa para tratar el tema de la muerte o la negación de lo social, según se pone de manifiesto en lo que hemos denominado aquí los placeres mortales.

De acuerdo con esta última afirmación, el trabajo se divide en tres partes, cada una de las cuales se divide, a su vez, en dos secciones. En las dos secciones de la primera parte ofrecemos una descripción breve del marco teórico que guía el estudio, la teoría psicoanalítica de Lacan y el concepto de la ideología. Las dos secciones de la segunda

parte se dedican al análisis de las dos primeras novelas: en la primera examinamos el conflicto entre el deseo individual y la realidad social según se manifiesta en tres personajes de *La traición de Rita Hayworth;* y en la segunda estudiamos los conflictos que se revelan en las relaciones amorosas que vienen articuladas en *Boquitas pintadas.* Finalmente, las dos secciones de la tercera parte estudian, respectivamente, el tema de la pulsión de la muerte en *The Buenos Aires Affair* y el de la negación de lo social, o lo que hemos llamado la muerte *simbólica* en *El beso de la mujer araña.*

AGRADECIMIENTOS

Mis profundos agradecimientos a mis co-supervisores, los profesores José Varela y Richard Young, por su ayuda en conseguir algunos de los materiales de investigación para este estudio y por su paciencia y comprensión en las horas más difíciles del trabajo. También le agradezco mucho a mi amigo, M'maabiinu Haakayoo Zoogyie (Vincent Gbielibie), sin cuya ayuda no podría haber encontrado a tiempo algunos de los artículos para este trabajo. A mi hermana y mi mejor amiga Gifty, por las llamadas telefónicas a larga distancia y las palabras de aliento que las acompañaban. Y a las múltiples personas, tanto en el Modern Languages Department como afuera, que también me animaron en los tiempos difíciles.

La cultura popular como ideología: el deseo, el amor la sexualidad y los placeres de la muerte en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig (una lectura lacaniana).

ÍNDICE

PRIMERA PARTE: Introducción 1

Preámbulo 2

Lacan, la subjetividad, la cultura y el discurso. 5

La ideología: génesis, funcionamiento y deconstrucción. 19

SEGUNDA PARTE: El deseo y la *transferencia* 39

La "traición" del Otro simbólico 40
El deseo femenino: los casos de Choli y Mita. 44
Toto 58

Deseo, amor y transferencia. 69
El folletín 71
El tango 72
El bolero 76
La *transferencia*: el deseo, la repetición y el amor. 76
El deseo y la repetición 79

El deseo y la pérdida del objeto amado. 96

TERCERA PARTE: Los placeres de la muerte. 109

La pulsión y la muerte 110
The Buenos Aires affair: una escritura histérica. 110
Leo y la pulsión de la muerte 115
Gladys y la *demanda* de la madre. 137

El discurso, la subjetividad y el suicidio simbólico. 144
El discurso como *mediación* y *revelación* de la subjetividad. 144
Otro suicidio simbólico 155
El acontecer y las notas a pie de página 158

Conclusión 164

Notas 172

Bibliogafia 176

PRIMERA PARTE: Introducción

Preámbulo

Hasta hace poco, aunque se reconocía implícitamente el valor social y psicológico del texto literario para el lector y la sociedad en general,[1] la crítica literaria dejaba de lado este hecho y enfatizaba, más bien, el texto mismo o su relación con la historia. Así, la crítica renacentista hacía hincapie en el valor de los textos clásicos como fuente de lo verdaderamente literario, el historicismo positivista fijaba la crítica en el espacio y el tiempo, mientras que el formalismo ruso, el estructuralismo y el "New criticism" consideraban el texto como un sistema constituido por la lengua, el estilo y la composición.[2] Hoy en día, sin embargo, la crítica literaria pone de manifiesto más y más la relevancia psicológico y social del texto. Como resultado de ello, en los años 80 surgió la crítica cultural, cuya preocupación es el significado social de los artefactos culturales y cuya intención es convertir la crítica en una actividad de valor social.

La crítica cultural, como ha señalado Richard Jonson —quién, según Bracher, ha ofrecido "perhaps the most systematic and comprehensive account of cultural criticism yet produced" (*Lacan, Discourse and Social Change* 3)—, responde a dos cuestiones básicas:

> The first set [of questions] concerns "popularity," pleasure and the *use value* of cultural forms. Why do some subjective forms acquire a popular force, become principles of living? ... The second set of questions concerns the *outcomes* of cultural forms. Do these forms tend to reproduce existing forms of subordination or oppression? Do they hold down or contain social ambitions, define wants too modestly? Or are they forms which permit a questioning of existing relations or a running beyond them in terms of desire? Do they point to alternative social arrangements? (citado por Bracher 4)

Tomando pie en lo anterior, el objeto de nuestro estudio es ofrecer una lectura epistemocrítica del tema del deseo, en cuanto su relación con la sexualidad, el amor y la muerte, en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig: *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas*, *The Buenos Aires Affair* y *El beso de la mujer araña*. El enfoque epistemocrítico supone que el texto literario sabe algo sobre el mundo extra-textual. Por lo tanto, la pregunta básica que guiará nuestro estudio será: ¿Qué saben las novelas seleccionadas sobre los temas señalados?

En la novelística de Puig, en especial las novelas que hemos elegido, el discurso que mediatiza el deseo de los personajes es el de los productos de la cultura popular. Por lo tanto, nuestro estudio implica, necesariamente, un examen de dichos productos por cuanto su consumo por los personajes del mundo ficticio nos permite percibir la relación entre el sujeto y el discurso. El estudio atenderá, también, al desarrollo progresivo en el uso que hace Puig de lo popular desde la primera hasta la cuarta novela. Ello porque creemos que, ya en la primera, el uso de lo popular se vincula con algunos de los temas de los cuales Puig se va a preocupar en las novelas posteriores: el deseo y su relación con la sexualidad y el amor.

Desde otro ángulo, y como lo demuestra el uso que hacemos de la crítica existente sobre los temas que nos interesan, no pretendemos ofrecer una mejor lectura de Puig, ni invalidar las actuales, sino más bien integrarlas en una visión más global. Visión a partir de la cual, y con un valor puramente heurístico, propondremos algunas hipótesis acerca del significado de la problemática en cuestión en la novelística del escritor argentino. Con ello esperamos enriquecer no sólo nuestro conocimiento de Puig desde un punto de vista analítico diferente, sino, también, colocar su obra, en cuanto al significado de lo popular, dentro del marco histórico y socio-lingüístico en el que nace y al que pertenece. En especial, esperamos que nuestro estudio del tema de la muerte llame la atención a algunos aspectos de las novelas que, hasta la fecha, la crítica ha pasado por alto.

Nuestro estudio se basará en un enfoque lacaniano. El uso de dicho enfoque obedece a las siguientes consideraciones: primero, pensamos que las teorías de Lacan merecen ser exploradas porque, como Ellie Ragland-Sullivan, creemos que ofrecen una nueva visión de la humanidad:

> Lacan ... may well be the most important thinker in France since René Descartes and the most innovative and far-ranging thinker in Europe since Friedrich Nietzsche and Sigmund Freud. His reappraisal of Freud's theories, however, and particularly his scrutiny of Freud's earlier observations on symbols and language gradually led him to a rereading of the founder's texts so comprehensive and so radical that it virtually constituted a new vision of man. (Ragland-Sullivan, *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis* ix)

A nuestro juicio, Lacan ofrece una teoría de la subjetividad que no sólo sirve como modelo para la recepción de la obra literaria, sino que, como han observado Mark Bracher y Slavoj Žižek, permite explicar, de una manera adecuada, cómo afectan los artefactos culturales a la gente. Ello, porque su modelo del ser humano ofrece el análisis más completo sobre los distintos roles que desempeñan el lenguaje y el discurso sobre la psiquis humana y, por ende, sobre los asuntos humanos en general (Bracher 12). Los aspectos de la teoría de Lacan que nos interesan son, pues, su hipótesis sobre la subjetividad y la cultura, y su taxonomía del discurso. A continuación ofrecemos un breve resumen de dichas contribuciones.

Lacan, la subjetividad, la cultura y el discurso.

Desde hace tiempo, uno de los problemas que ha preocupado al pensamiento occidental ha sido cómo el ser humano vence su solipsismo para constituirse en un ser consciente capaz de relacionarse con su entorno y con el otro. En su hipótesis sobre el problema, Lacan, a diferencia de Freud, propuso que la fuerza dinámica que motiva al ser humano no es la libido, ni el Eros, sino más bien el deseo (Muller y Richardson 19). Por lo tanto, es en el deseo que la crítica cultural debe concentrarse si quiere comprender el modo en que la cultura influye o afecta a la gente. Ello, porque los fenómenos culturales, (tales como la literatura), logran interpelar a los sujetos mediante la satisfacción o la promesa de satisfacer algún deseo. De allí que, para intervenir en las fuerzas interpelativas de la cultura (literatura), sea necesario conocer las diferentes formas y roles del deseo en la economía de la psiquis y los modos en que la cultura emplea dichas formas en el proceso de interpelación. El origen del deseo, según Lacan, está estrechamente vinculado con el desarrollo de la psiquis. Desarrollo que se asocia con tres registros de la subjetividad: el *imaginario*, el *simbólico* y *lo real*.

A diferencia de Freud, Lacan propuso que la percepción del individuo se construye entre el nacimiento y los dieciocho meses mediante lo que llama las primeras identificaciones del recién nacido con los objetos concretos de su entorno.[3] La fase de dichas identificaciones tiene dos etapas: la etapa pre-espejo y la del espejo. La primera, ocurre entre el nacimiento y los seis primeros meses. Al nacer, dice Lacan, el neonato es un cero porque le falta la subjetividad y la suficiencia orgánica. Lo único que motiva sus acciones es la *necesidad* de satisfacer las urgencias físicas —el hambre, la defecación y la micción— y la de compensar por su premadurez.[4] Durante este período, el niño sólo es capaz de mirar y escuchar. Por lo tanto, sus primeras percepciones son inseparables de las imágenes del mundo que lo rodea —principalmente las de la madre, que es quien lo cuida. A partir de allí, su identidad va a reflejar la esencia de dichas imágenes (Ragland-Sullivan, *Jacques Lacan* 18).

En esta etapa, el niño se funde espontáneamente con los objetos tanto "buenos" como "malos" del exterior: los principales siendo, la mirada, el toque, la voz, la madre, el excremento, y la orina. Su contacto con ellos erotizan el cuerpo y le ofrecen un sentido de continuidad entre el ser y el mundo. Lacan llama a los primeros objetos de la identificación el *objeto a,* y al goce que el niño asocia con dicha identificación, *la jouissance* primordial. Al retirar el contacto con el *objeto a,* el niño se pone ansioso porque siente la ausencia del objeto como una pérdida y el cuerpo como un vacío. El resultado de las identificaciones primordiales es, pues, una "escritura" en los márgenes (*bords)* del cuerpo que marcan zonas erotogénicas (Ragland-Sullivan 20) creando así un inconsciente que consiste en lo que Lacan llama "significantes" o letras "puras", unidas únicamente por *la jouissance* asociada con los objetos perdidos.

No obstante, en esta etapa, los objetos parciales —como también los llama Lacan— no se constituyen todavía en una percepción del mundo. En realidad, las letras "puras" no tienen organización alguna; por eso, la estructura del cuerpo es aún heterogénea y fragmentaria. Sin embargo, los objetos primordiales van a servir como el fundamento para la identificación secundaria de la etapa siguiente. El resultado de la identificación primaria es, pues, un centro narcisista que contiene un collage de imágenes, objetos y efectos:

> ... primary identifications furnish the material that links the body to the world ... via necessarily narcissistic effects. Specific images name images that gradually add up to an ego fiction. (Ragland-Sullivan, *Essays on the Pleasures of Death* 29)

Y, dado que la combinación de dichas imágenes y efectos puede desde el principio variar *ad infinitum*, la percepción de la realidad es individual y subjetiva. Para Lacan, pues, el instinto o la sexualidad no es inherente a un Id instintual, como proponía Freud, sino más bien, el resultado de la inversión narcisista del niño en los objetos en el exterior; además, es fragmentaria e ilógica. Más tarde en la vida, afirma Lacan, el individuo elige su objeto de amor de acuerdo con los objetos primordiales perdidos. El cuerpo en sí, o sea, el biológico, y las identificaciones primordiales pertenecen al orden de lo *real*, el cual limita con la muerte.

La etapa del espejo corresponde a la identificación *imaginaria* y comienza cuando el niño tiene dieciocho meses. A diferencia de la etapa anterior, aquí la percepción del niño es especular ya que ahora empieza a darse cuenta del espacio y de su existencia como una entidad separada del otro. En este momento reconoce la *gestalt* del cuerpo —normalmente el de la madre— y lo asume como el suyo. Pero esta identificación con el cuerpo simétrico exterior, afirma Lacan, es alienadora porque es una inversión de la "sensación" interna de incoherencia y asimetría del niño:

> ... the total form of the body by which the subject anticipates .... in a mirage the maturation of his power is given to him only as a *gestalt* ... in an exteriority in which this form is certainly more constituent than constituted, but in which it appears to him above all in a contrasting size ... *that fixes it in a symmetry that inverts it, in contrast with the turbulent movements that the subject feels are animating him. Thus the gestalt ... by these two aspects of its appearance, symbolizes the mental permanence of the I, at the same time as it prefigures its alienating destination.* (Lacan, *Ecrits: A Selection* 2-3; el subrayado es nuestro)

> The *mirror stage* is a drama whose internal thrust is precipitated from insufficiency to anticipation ... and lastly, to the assumption of the armour of an alienating identity, which will mark with its rigid structure the subject's entire mental development. (4; subrayado en el original)

La identificación enajenante, es la que determina el desarrollo posterior del sujeto porque la unidad ficticia servirá de modelo para su integración futura en la sociedad, y será la base de las identificaciones secundarias.

Aunque las imágenes primordiales (*Urverdrangung)* están reprimidas, no desaparecen del todo. Por eso, la percepción de la realidad del individuo va a alternar entre la fragmentación de la etapa pre-espejo y la unidad ficticia de la etapa del espejo:

> the total form of the body ... is ... *pregnant with the correspondences that unite the I with the statue in which man projects himself, with the phantoms that dominate him;* or with the automaton in which, in an ambiguous relation, the world of his own making tends to find completion. (3; el subrayado es nuestro)

> The *mirror stage* ... manufactures for the subject, caught up in the lure of spatial identification, the succession of phantasies that extend from a fragmented body-image to a form of its totality that I shall call orthopaedic .... (4; subrayado en el original)

El cuerpo fragmentado "usually manifests itself in dreams. ... It ... appears in the form of disjointed limbs, or of those organs represented in exoscopy, growing wings and taking up arms for intestinal persecutions..." (4).

A pesar de sentirse como una entidad separada de la madre, el niño mantiene una relación simbiótica con ella. Aquí, la *necesidad* de la etapa anterior se convierte en el deseo de ser reconocido como el falo de la madre y el de poseerla como el propio falo. Adviértase, sin embargo, que falo aquí no significa órgano sexual masculino, sino que es más bien una metáfora del amor de la madre como objeto que produce *la jouissance*:

> ... the child, in his relation to the mother, a relation constituted in analysis not by his vital dependence on her, but by his dependence on her love, that is to say by the desire for her desire, identifies himself with the imaginary object of this desire in so far as the mother herself symbolizes the phallus. (citado por Samuels 29)

Así, *la jouissance*, ahora del niño, se basa en el bienestar que asocia con el sentido de unidad *imaginaria* que tiene con la madre.[5] Esta *jouissance* se agrega a *la jouissance* de los objetos de la *necesidad* de la etapa anterior. Y es por eso que Lacan afirma que el deseo se "dérive de *la jouissance*" (citado por Ragland-Sullivan, *Jacques Lacan* 75). Sin embargo, el hecho de que la fuente del amor requerido por el niño sea inconstante —porque la madre no puede estar con él todo el tiempo— hace que, desde este momento en adelante, el deseo del ser humano siempre rebase el objeto con el que busca satisfacerlo (73). Las identificaciones *imaginarias* constituyen el *yo ideal* del sujeto.

A los dieciocho meses, cuando el niño ya domina los movimientos básicos y adquiere una conciencia más desarrollada del mundo exterior, se da cuenta de la existencia del padre como de un tercer elemento que interviene en la relación *imaginaria* con la madre y pronto, tiene que abandonar la identificación con ésta para identificarse con la Ley del Padre o para introyectar el significante fálico. Esto implica la separación de la madre y el reconocimiento de su individualidad. La introyección del significante fálico instala el superyó (representante de la Ley, de Dios etc.) que requiere la represión (o sacrificio) del yo primordial narcisista, o el *yo ideal*, para asumir una identificación cultural secundaria. Desde este momento, el deseo del sujeto es

mediatizado por lo social y lo instintual se siente como un peligro: "... the deflection of the specular I into the social I," afirma Lacan,

> ... tips the whole of human knowledge into mediatization through the desire of the other, constitutes its objects in an abstract equivalence by the co-operation of others, and turns the I into that aparatus for which every instinctual thrust constitutes a danger, even though it should correspond to a natural maturation —the very normalization of this maturation being henceforth dependent, in man, on a cultural mediation as exemplified, in the case of the sexual object, by the Oedipus Complex. (*Ecrits: A Selection* 5-6)

Ahora, el lenguaje estructura la conciencia del sujeto en torno a

> choice images which all have a specific relation with the living existence of the human being, with quite a narrow sector of its biological reality, with the image of the fellow being. This imaginary experience furnishes ballast for every concrete language, and by the same token for every verbal exchange ... and this [imaginary dimension] is what gives human language its weight, and its emotional vibration. (citado por Bracher 31-32)

En *Encore* Lacan afirma que el falo es el sustituto idealizado de la sexualidad reprimida. Y ello se explica porque cuando el sujeto se identifica con él, tiene que sacrificar el goce sexual por el goce fálico; razón por la cual este último implica la separación del goce primordial y el reconocimiento de la diferencia. El goce fálico es, pues, símbolo de la potencia social y constituye la base de la autoridad del orden social tanto en el hombre como en la mujer (Bice Benvenuto y Roger Kennedy 187-188). Ahora bien, si el psicoanálisis ha descubierto la función fálica en la economía del sujeto, es porque en él hay un goce que resiste al goce fálico. Este *plus de jouir* no incorporado en el lenguaje se convierte en el crimen perseguido por la Ley; además, constituye la condición de posibilidad para la construcción de los discursos que sustentan la sociedad. El goce fálico, por lo tanto, delimita el encuentro del sujeto con *lo real*, la zona de la muerte.

Por cuanto, según Lacan, la vista es lo que nos asegura de la existencia de las cosas, el falo, que es visible, se considera como representante del conocimiento, mientras que —como el inconsciente reprimido— la vagina aparece como un conocimiento negativo, o un "not-knowledge". Es por esta razón que la cultura también reprime a la mujer y la considera una entidad incompleta, una "pas toute" que debe ser incorporada a un todo. La mujer es, pues,

degradada y considerada como el otro de la función fálica. Según han observado Bice Benvenuto y Roger Kennedy, parafraseando a Lacan:

> ...the woman enters the Symbolic Order as a not-whole, a part-object serving the subsistence of the so-called whole phallus, and thus as backing up the privileged function of the phallus in representing human identity. (186-187)

Entonces, la diferencia sexual se inscribe en el lenguaje sólo en relación con el falo: el otro sexo lo es únicamente porque no tiene falo. Así, la mujer es la *pas-une* de la estructura fálica del lenguaje y representa la diferencia sexual como un residuo, por eso no puede hablar con autoridad. Es el *petit object a* que el falo necesita para ser completo. Es por esta razón, sigue Lacan, que buscamos la unidad mediante el amor; la mujer desencadena en nosotros el deseo de ser otra vez Uno: el deseo de abrazar al otro.

Si queda fuera del lenguaje, afirma Lacan, la mujer no puede hablar, tampoco se puede hablar de ella. Por lo tanto, no podemos hablar de la sexualidad femenina porque no sabemos casi nada de la misma:

> If she (the woman) is excluded from the nature of things, which is the nature of words, it is just because she is not all, she has in relation to what the phallic function designates as enjoyment a supplementary enjoyment. Notice I said supplementary. If I had said complementary where would it lead us? We would fall into the whole? (citado por Benvenuto y Kennedy 190)

De allí que, en la descripción de la mujer, debamos borrar el artículo (*la* mujer) porque no se puede hacer afirmaciones acerca de la mujer en términos generales: toda descripción de ella es negativa (189).

Sobre la base de lo anterior, Lacan sugiere que la mujer tiene un goce suplementario que no se puede integrar en el lenguaje, salvo cuando es prohibido. Por lo tanto, es posible que la mujer experimente un gozo del que ella misma no sabe nada. Incluso, que tenga contacto con la muerte: esa verdad a la que el lenguaje debe renunciar para existir, porque pertenece al orden de *lo real* (190-91). Al ir más allá del goce fálico, la mujer experimenta algo parecido a un éxtasis que, como a los místicos, la acerca a Dios.

Lacan especula que, quizás, la mujer ha dejado el falo para el hombre porque ella ya tiene contacto con el mismo. Sin embargo, el problema es que la mujer también desea la unidad. Por lo tanto, por lejos que se la empuje desde la cultura hacia el goce del "no-ser" ("non-being"), ella también desea ser porque, como el hombre, también su sexualidad es castrada por el Otro *simbólico* (193).

Sin querer entrar en la polémica en torno al uso del falo en Lacan, nos parece ineludible hacer algunas observaciones sobre el tema. Aunque nuestro autor ha sido acusado por algunas feministas de "falocentrismo" por idealizar el falo (Juliet Mitchel, Luce Irigaray, Hélène Cixous etc)[6], como él mismo lo ha señalado, en "The Signification of the Phallus," el falo, "... in the Freudian doctrine is not a fantasy ... Nor is it as such an object ... It is even less the organ, penis or clitoris, which it symbolizes" (citado por Jane Gallop 136). Para Ragland-Sullivan, "The phallic signifier is intrinsically neutral" (*Jacques Lacan* 137). Y como agregará Frederick Jameson, "the feminists attacks on Lacan which seem largely inspired by A.G. Wilden, 'The Critique of Phallocentrism,' tend to be vitiated by their confusion of the penis as an organ of the body with the Phallus as a signifier" (136).

De acuerdo con lo anterior, es posible que Ragland-Sullivan tenga razón cuando observa que, quizás el problema surja del significado del término falo en el lenguaje ordinario: "[e]ven though the Lacanian Phallus does not refer to ... the biological organ, this term does underline the idea that ... the penian part-object, and the phallic differential function are confused in language". Y Jane Gallop agrega: "Even though Lacan might intend "phallus" to mean a "neutral," "differential function," because he uses a word that is already in the language, already in use in the lexicon ... the confusion is inevitable" (136). Por nuestra parte, si se dejan de lado los argumentos en torno al término falo, y se considera sus afirmaciones sobre la mujer y su lugar en la cultura, creemos que Lacan ofrece una descripción fidedigna de la realidad social.

Aunque la mujer no *ex*-iste (*ex*-ist) en la cultura, dice Lacan, sí *in*-siste (*in*-sist) en la misma. Ello, porque las identificaciones *imaginarias* con la madre quedan como la fuente

inconsciente de la identidad del sujeto. Entonces, el deseo consciente es, en realidad, un sustituto del *objeto a imaginario*:[7]

> All the objects of the subject's desire will always be a reminder of some primal experience of pleasure, of a scene which was lived passively and will always refer back through associative links, which become more complex and more subtle with the passage of time, to that lived experience. (Lemaire Anika, *Jacques Lacan* 164)

En cuanto el lenguaje se convierte en un mecanismo para re-presentar el *yo ideal;* el ingreso en el Otro *simbólico* implica una división (*Ichspaltung*) intrasubjetiva del sujeto en el yo del sujeto hablante o *simbólico* (*je*), y el yo del sujeto narcisista o *imaginario* (*moi*) o el *yo ideal.*[8] En cuanto a este último, constituye lo que Lacan llama el *savoir,* o suma de los prejuicios del sujeto, y se manifiesta en el lenguaje como la dimensión afectiva que permite las relaciones del *je* con los otros. Aunque las imágenes de la etapa pre-espejo sirven como fundamento a las imágenes de la etapa del espejo, aquéllas rebasan el *moi* para constituir un texto inconsciente más allá del *moi* al que Lacan llama el Otro (O) inconsciente o *lo real.*[9] Instancia cuyas imágenes fragmentarias aparecen en los sueños, el arte y en situaciones en las que el *je* pierde el control.

Lo real, refiere también a lo existencial: el cuerpo biológico antes de la identificación *imaginaria* y de la simbolización. Por eso, como ha señalado Karl Racevskis, lo *simbólico* y lo *imaginario* son dos modos de relacionarse con *lo real* (citado por Ragland-Sullivan, *Jacques Lacan* 190). *Lo real,* pues, está en el trasfondo de la experiencia psíquica, pero es indestructible; además, como no es conocible, rebasa el conocimiento psicoanalítico.

Según Lacan, por cuanto la realidad nos llega ya organizada en el lenguaje, la existencia de un centro indestructible es inaceptable y nos preocupa. Por esta razón, el lenguaje trata de cubrir y de impedirnos pensar *lo real.* No obstante, éste reaparece en el lenguaje como discontinuidades y lagunas que rompen nuestros esfuerzos por darle unidad y consistencia al sentido, al afecto y a los eventos. De allí que, *lo real* sea la antítesis del idealismo filosófico. Como ha señalado Lemaire Anika en su comparación del saber humano con *lo real*:

> A term which is more efficient, more fruitful and which produces a better result at the level of practice is a term of knowledge. It is still not a term of truth, as truth is the real,

> the very thing which no one has been able to attain since humanity began to express itself. (114-115)

El retorno de *lo real*, dice Lacan, es la razón por la cual los seres humanos vacilan entre la alegría, del *Dasein* (el estar allí) y la duda del *Fort sein*, (el no estar allí).

El *objeto a* primordial figura en el discurso como el retorno de lo reprimido: "All forms of the *object a* that can be enumerated ... are the representatives of what is subtracted from the living being by virtue of the fact that it is subject to the cycle of sexed reproduction" (41) y,

> [s]uch exclusion and return of *jouissance* derive primarily from the cultural Symbolic-order definitions of what it means to be a man or a woman. Drives are thus the product at the level of the real of one aspect of the Symbolic Other: they are the result of the fact that the Other demands certain responses, including certain desires, from the subject's body. Drives are constructed in the real of the subject's body by the unconscious chains of signifiers established by the demands of the Symbolic Other (parents, peers and society in general). (Bracher 41-42)

Así, el deseo consiste en los esfuerzos por alcanzar esta parte del ser reprimido (*jouissance),* mediante la conjunción del *objeto a*. De hecho, es aquí donde Lacan localiza la fuente de todos los deseos: "... in addition to being the object around which the partial drives and their *jouissances* turn, the *object a*, as the representative of our lost inmortality and vitality in general, is the cause of all desire, desire being precisely the function of our lack of being" (42).

Los seres humanos nos reconstituimos, el uno para el otro, intercambiando sus *mois* mediante el lenguaje. Sin embargo, por su naturaleza especular, el *moi* sólo puede verse a sí mismo a través de las imágenes en el exterior o de la mirada del otro. Por lo tanto, en las relaciones con los otros, cada uno trata de verificar su narcisismo buscando el propio *moi (*el *yo ideal)* en el otro (*ideal del yo)* para asegurar a aquél su valor; el *moi* sobredetermina cada discurso haciendo *demandas* implícitas para ser reconocido (Ragland-Sullivan, *Jacques Lacan* 40). Sin embargo, por ser nada más que substitutos, los *ideales del yo* nunca satisfacen las expectativas del *yo ideal*. De allí que, según Lacan, la situación de la humanidad sea trágica porque, por un lado, su querer siempre rebasa su ser y, por otro, las posibilidades de su deseo son limitadas porque el

moi está limitado a unas cuantas fijaciones de identidad. Pero, si el *je* no dependiera del *moi*, aquél sería un autómata que repite las convenciones y clichés culturales.

El grado de normalidad del Sujeto depende de la distancia que existe entre el *je* y el *moi*. El psicótico es quien no ha logrado introyectar el significante fálico. Para dicho individuo, no existe una separación entre *la jouissance* primordial y el yo hablante. Por eso, no es capaz de re-presentarse al otro en el lenguaje. Además, como los procesos primarios infunden los secundarios y los transforman de una manera, a veces, creativa, tampoco tiene capacidad para el pensamiento abstracto (Ragland-Sullivan, *Essays* 105). Como afirma el propio Lacan, "In a psychotic state ... what is radically rejected is the Symbolic Other" (citado por Samuels 27).

El yo hablante impone límites sobre las inclinaciones del *moi* y trata de mantenerlo estable dándole unidad a sus identificaciones flotantes y a sus fusiones espontáneas mediante el lenguaje y las reglas de la sociedad (Ragland-Sullivan, *Jacques Lacan* 59). Por lo tanto, no existe en uno mismo una imagen transparente de identidad. De allí que, afirma Lacan, el ser humano viva, en lo intra-subjetivo, una alteridad profunda. De hecho, más allá del lenguaje somos cautivos de imágenes mentales que bloquean nuestra visión de quienes somos en realidad: un vacío (50). El ser humano es, pues, insiste nuestro autor, un objeto de ficciones y deseos ajenos (*moi*) y el *je* no es más que una artimaña impuesta sobre el sujeto. Más aún, puesto que el hablar no corresponde al ser, la verdad reside en el inconsciente y lo inefable en la consciencia.[10]

En la medida en que el lenguaje busca estabilizar y sublimar las inclinaciones del *moi* mediante la distancia, la armonía y la mediación, es, para Lacan, plurivalente. Por lo tanto, aunque el hombre siempre trata de reificar y verificar el habla consciente como objetivo, la verdad es que el narcisismo propio siempre impone la intencionalidad subjetiva sobre el mismo y es esta división entre el lenguaje y las ficciones del yo lo que permite al individuo creer en las verdades ajenas de su ser (Ragland-Sullivan, *Jacques Lacan* 30). Para Lacan, pues, la Razón, la Lógica, y la Filosofía son, en cuanto pertenecientes al lenguaje, meros esfuerzos para sobrevivir

en la armonía, la justicia etc. a pesar de las realidades obvias que presenta el *moi*: la incomunicación y la indeterminación del lenguaje (58).

De acuerdo con lo anterior, el *moi,* sigue nuestro autor, es una paradoja; por un lado, la omnipotencia que manifiesta no constituye la vanidad, sino más bien una lucha por sobrevivir ya que se origina en el deseo por la unidad y el reconocimiento del cuerpo. No obstante, por otro lado es necesario e importante disminuir su potencia para el bienestar personal y social. En este sentido, también es paradójica la función del significante fálico ya que, si bien salva al individuo de las psicosis, y a la sociedad del genocidio, también nos impone la tiranía y la alienación del lenguaje y la cultura (58).

En la medida que el *je* sustituye al *moi* para atenuar la ansiedad del vacío vivencial, es un *objeto a*. De allí que constituya una defensa o resistencia contra el deseo inconsciente (Ragland-Sullivan, *Essays* 29). Por lo tanto, no es extraño que el individuo defienda su propia alienación tomando el *je* alienado como el ser verdadero y negando la inconstancia humana en *lo real* del Otro, que yace más allá de las identificaciones narcisistas del *moi.*

En cuanto al amor, es un significante que sustituye algo inexpresable mediante el lenguaje. Este algo reside en *lo real*, espacio psíquico en el cual la vida se linda con la muerte y el goce. Por lo tanto, la sexualidad escapa al lenguaje y a la razón (188). Aunque las identificaciones primordiales son fragmentarias en sus orígenes, al encadenarse al cuerpo simétrico (*imaginario*) y *simbólico*, el sujeto abandona el goce sexual fragmentario y lo invierte en el falo.

Sobre la base de lo anterior, entonces, el ser humano carece de libre albedrío, y lo que llamamos así es sólo una ilusión. Ello porque, debido al miedo y a la ansiedad que infunde el hacer frente al vacío existencial, buscamos *la jouissance* mediante la repetición de lo mismo aún si tal *jouissance* nos causa el dolor en el presente:

> In order to feel stable, whole and at one with ourselves in the world, we repeat words and actions that once gave us pleasure ... desiring the bodily satisfaction of consistency that protects us from the real of anxiety. (Ragland-Sullivan, *Essays* 89)

Es la inercia de *la jouissance* lo que Lacan llama la pulsión de la muerte que motiva las acciones de la humanidad. Dicha pulsión nos coloca en una situación paradójica: por un lado, nos hace esclavos del deseo del Otro porque nos limita a los pocos objetos narcisistas del *moi*, y nos impide buscar nuevas posibilidades más allá de *la jouissance imaginaria*:

> One cannot satisfy desire for the new ... by repeating the known, for this grounds individuals in something they value above all else: the consistency of the expected. This is the death that drives us all in our daily lives. (90)[11]

Sin embargo, por otro lado, no queremos conocer el *savoir* inconsciente que nos hace víctimas del deseo del Otro, y no los sujetos del propio libre albedrío, porque dicho conocimiento disminuirá nuestros ideales. Por ende, creamos mitos e ideologías para justificar nuestra creencia en las auto-idealizaciones y nos indignamos cuando nuestro narcisismo es herido. De allí que, el ser humano sea predecible por *la jouissance*.

Para Lacan, entonces, el sufrimiento de la humanidad se debe a la repetición que caracteriza sus acciones diarias. Uno puede conseguir la libertad únicamente cuando reconoce y renuncia a las seguridades del *yo ideal* para luego reconstituir el propio ser en torno a nuevos deseos (94). Por lo tanto, el tratamiento psicoanalítico lacaniano tiene como objetivo ayudar al paciente a encontrar las ficciones del *moi* y a revelar el deseo subyacente en el mismo.

De acuerdo a la relación que un discurso tiene con los tres registros de la subjetividad y, por lo tanto, con el deseo, Lacan distingue cuatro estructuras discursivas que producen cuatro efectos sociales fundamentales: 1) El discurso del amo, cuyo propósito social es el de mandar. Aquí, se trata de un discurso que valoriza y trata de establecer un yo idéntico y autónomo mediante la institución de significantes maestros que ordenan el saber según sus propios valores y subordinan y reprimen la fantasía (*lo real*). En esta categoría, se incluiría, entre otros, el discurso filosófico: "Philosophy is a clear instance of the discourse of the master" y el científico:

> At the present time, our scientific discourse is on the side of the master ... it is not at all an affair of the progress of understanding ... [it] is something that ... always functions to the benefit of the discourse of the master ... science is what constitutes, maintains in force, the discourse of the master. (Lacan, citado por Bracher 61)

2) El discurso universitario: es un discurso que, muy a menudo está al servicio del discurso del amo puesto que su función es educar y adoctrinar al sujeto para que acepte el discurso del maestro. 3) En cuanto al discurso histérico, o discurso del sujeto dividido ($), en él reaparecen los elementos del inconsciente; por lo tanto, desafía y cuestiona el sistema o el código cultural. Dicho cuestionamiento, afirma Lacan, puede desembocar en una recuperación de algunos elementos de lo reprimido y, con ello, en el establecimiento de una nueva economía del colectivo psicológico y social. Esta estructura caracteriza los discursos de protesta y de revolución:

> The histerical structure ... characterizes ... discourses involving resistence, protest and complaint —from the plaintive anthems of slaves, to the yearning lyrics of poets, to the iconoclastic rhetoric of revolutionaries, to the fire and brimstone sermons of puritan preachers railing against "sin" (one word that religion uses to designate the *a)*. The hysterical structure is in force whenever a discourse is dominated by the speakers sympton— that is his or her conflicted mode of experiencing *jouissance*, a conflict manifested as a ... failure of the subject to ... coincide with, or be satisfied with the *jouissance* underwritten by, the master signifiers offered by society and embraced as the subject's ideals. (Bracher 66)

4) El discurso del analista, por su parte, es un discurso revolucionario ya que su objeto es transformar. Según Lacan, este discurso señala la ficcionalidad y el efecto de alienación de los órdenes *simbólico* e *imaginario* puesto que interpela al sujeto, no sólo para reconocer el vacío creado por el orden *simbólico* (*le manque à être*), sino también para asumir la responsabilidad de crear la propia simbolización: una simbolización que dé cuenta de la parte suya excluida por el orden *simbólico*:

> It is only with the discourse of the Analyst ... that the subject is in a position to assume its own alienation and desire and, on the basis of that assumption, separate from the given master signifiers and produce its own new master signifiers, that is, ideals and values less inimical to its fundamental fantasy and the desire embodied by that fantasy. It is thus the discourse of the Analyst which ... offers the most effective means of achieving social change by countering the psychological and social tyranny exercised through language. (Bracher 68)

A partir de lo anterior, creemos que la teoría de Lacan permite fundamentar un modelo de lectura por cuanto su teoría del deseo sugiere, según ha señalado Ragland-Sullivan, "that literature operates a magnetic pull on the reader because it is an allegory of the psyches fundamental structure". Y esto es así, agrega Ragland-Sullivan, porque "the magnetism between psychic and

literary meaning derives from shared affinities at the levels of a linguistically material ego, an inherent symbolicity in the act of perception, and from analogous laws of cognitive function" ("Magnetism between Reader and Text" 381-82).

De acuerdo, entonces, con lo precedente, nuestra lectura de las novelas va a consistir en la identificación de los significantes e imágenes de la cultura popular que mediatizan el deseo de los personajes en el universo ficticio, y en el examen de la relación que dichos significantes e imágenes tienen con sus fantasías. Relación que nos permitirá inferir algunas conclusiones acerca de la función ideológica del discurso —en este caso los discursos de la cultura popular— en las novelas seleccionadas.

La ideología: génesis, funcionamiento y deconstrucción.

En el acápite anterior, ofrecimos un breve resumen de la teoría lacaniana sobre el sujeto y la cultura. Aquí, sobre la base de lo ya expuesto, intentaremos describir el concepto de ideología que usaremos en nuestro estudio. Ello porque, como cualquier elemento del lenguaje o de la teoría, el significado del término depende de quien lo emplee. Pero antes de precisar el concepto desde el punto de vista que nos interesa, ofrecemos primero un trasfondo que nos permitirá contextualizar mejor nuestro enfoque.

En esencia, el concepto de ideología está íntimamente relacionado con la problemática de las condiciones que posibilitan un metalenguaje; o sea, con la posibilidad de desarrollar un discurso adecuado para describir la "realidad objetiva". Aunque esta problemática ha preocupado a la filosofía desde sus inicios,[12] se agudizó con la aparición de la sociedad burguesa. Como lo ha señalado Terry Eagleton, a diferencia de la sociedad anterior, la burguesa se caracteriza por la pluralidad de ideas y la transgresión de las fronteras de lo establecido. Contexto en el cual los sistemas de ideas, al ser obligados a enfrentar formas alternativas de discursos, tomaron conciencia de su propia parcialidad. El concepto de ideología, afirma Eagleton, es testimonio de una ansiedad corrosiva y nace de la convicción de que las verdades de uno sólo son posibles desde la posición que uno ocupa en el momento (192).

Una de las tradiciones filosóficas más influyentes en el estudio de la ideología ha sido el marxismo. Según éste, el mecanismo de las abstracciones de la ideología con respecto a la realidad, es parecido al que regula el intercambio de productos. Como éste —que suprime el "valor de uso" del producto, o sea lo sensual y lo singular, en favor del valor de cambio— la ideología también tiende a establecer equivalencias entre elementos inconmensurables y no acepta la "alteridad"; es decir, lo que no cabe en su sistema cerrado. No obstante, las variantes del marxismo no coinciden en la descripción de cómo se llega a la abstracción. El marxismo, según ha observado Eagleton lleva, como análisis científico de la sociedad y como ideas que están en

pugna perpetua, a dos epistemologías diferentes: la noción de la conciencia contemplativa, separada de la realidad, pero que busca, no obstante, la "correspondencia" más precisa posible con su objeto, y la noción de lo "performativo", que se ve como parte integrante de la realidad que trata de describir y, por lo tanto, puede considerarse como una parte dinámica en la "transformación posible" de la misma. Según J. L. Austin, mientras las afirmaciones constativas, pueden ser verdaderas o falsas, no se puede decir de las "performativas" que "reflejan la realidad" correcta o incorrectamente. Sin embargo, éstas no prescinden completamente de lo cognitivo porque todo conocimiento "performativo" implica algún conocimiento previo (Eagleton, 179).

Uno de los críticos marxistas que se orienta hacia lo cognitivo es Althusser, cuyas ideas —inspiradas hasta cierto punto en Lacan y Gramsci— fueron expuestas en su famoso artículo, "Ideology and Ideological State Apparatuses" constituyen una de las primeras variantes revisionistas del marxismo tradicional. Para Marx, la sociedad se divide en dos niveles: una infraestructura, o base económica, y una superestructura o nivel ideológico, que se deriva del primero. Para Althusser, esta división es espacial y puramente descriptiva. De allí que, en su artículo trate de superar la división descriptiva ofreciendo un análisis más profundo del segundo nivel: la superestructura (Althusser 170).

En primer lugar, Althusser se aparta de Marx en la noción de la ahistoricidad de la ideología. Para Althusser, no puede haber una teoría general de las ideologías puesto que éstas dependen de la historia de las formaciones sociales. En cambio, sí podemos tener una teoría de la ideología en general porque ésta no tiene historia. No obstante, su concepción de este hecho es diferente de la de Marx. A diferencia de éste, para Althusser, la observación de Marx según la cual la ideología no tiene historia porque su historia, en cuanto es ajena, es una construcción imaginaria basada en "the concrete history of concrete material individuals materially producing their existence" (170), constituye una percepción negativa de la ahistoricidad de la ideología. Para Althusser, la ideología carece de historia, pero no porque su historia sea externa, sino porque su estructura y su funcionamiento son eternos e inmutables.

En segundo lugar, a diferencia de Marx quien ve la ideología como una relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia; razón por la cual, en vez de corresponder a la realidad sólo alude a ella y exige ser "'interpreted' to discover the reality of the world behind their imaginary representation of the world" (123), en opinión de Althusser, la humanidad no representa, en la ideología, sus condiciones reales de existencia sino más bien su relación con las relaciones reales de existencia. Y esto, según él, explica la distorsión imaginaria de la representación ideológica del mundo:

> ... all ideology represents in its necessarily imaginary distortion not the existing relations of production (and other relations that derive from them), but above all the (imaginary) relationship of individuals to the relations of production and the relations that derive from them. What is represented in ideology therefore is not the system of real relations which govern the existence of individuals, but the imaginary relation of those individuals to the real relations in which they live. (125)

Entonces, para el filósofo francés, lo que el crítico de la ideología observa es una relación imaginaria: "It is the imaginary nature of this relation which underlies all imaginary distortion that we can observe (if we do not live in its truth) in all ideology" (124). Vivir en la ideología es, pues, vivir en una representación determinada (religiosa, política, etc.) del mundo, cuya distorsión imaginaria depende de la relación imaginaria del individuo con sus condiciones de existencia — las relaciones de producción y la lucha de clases (126).

Las ideas seminales en el artículo de Althusser son dos: la de los aparatos ideológicos del Estado —basada, en parte, en las opiniones de Gramsci sobre la sociedad civil— y la de la interpelación —basado en la noción de la internalización del Otro *simbólico* de Lacan. El fin de la ideología, afirma Althusser, es mantener las relaciones de producción existentes a favor de la clase burguesa. Para lograr dicho fin, la burguesía acude a los aparatos ideológicos del Estado (la familia, las instituciones religiosas, el sistema de educación, las instituciones legales, políticas y de comunicación, los sindicatos y los artefactos culturales —como el arte, la literatura, etc.), gracias a los cuales disemina su ideología. A pesar de su variedad, los aparatos están unidos por la ideología de la clase dominante; la cual, sin embargo, no logra su fin fácilmente porque los

aparatos, junto con ser el locus de la lucha de clases —porque la clase dominada suele expresar allí también su resistencia— son el depósito de los residuos de la ideología de la clase dominante anterior (112-113).

De acuerdo con la noción de aparatos ideológicos, para Althusser, la ideología no tiene, una existencia ideal o espiritual, sino material:

> *The existence of the ideas of a subject's belief is material in that his ideas are his material practices governed by material rituals which are themselves defined by the material ideological aparatus from which derive the ideas of that subject.* (127; subrayado en el original)

En consecuencia, toda ideología interpela individuos concretos en cuanto tales mediante el funcionamiento de la categoría de sujeto. Además, en la medida que "*all ideology has the function of ... constituting individuals as subjects*" (129; subrayado en el original), el sujeto siempre está involucrado en la ideología porque no actúa sino por y en ella y no existe una ideología sino por el sujeto y para los sujetos (128). Para Althusser, pues, sea cual fuere su determinación espacial (regional, racial, etc.), o el momento histórico en el que vive, la categoría de sujeto es la categoría constitutiva de toda ideología. Además, por ser externa, la ideología siempre ya ha interpelado al individuo en tanto sujeto; de allí en cuanto el individuo es un sujeto aun antes de nacer que el concepto del individuo presubjetivo sea un concepto abstracto (132).

En esta misma línea, como resultado de la interpelación ideológica, el individuo se convierte en un sujeto autónomo y libre que vive y actúa de acuerdo con la ideología internalizada; es decir, adopta una actitud y participa en ciertas prácticas regulares pertenecientes al aparato ideológico. En cuanto al sujeto que actúa fuera de la ideología, siempre lo hace porque tiene otras ideas, además de las de la ideología a la cual pertenece, y actúa de acuerdo a ellas porque es inconsistente, cínico o perverso (126-127). Los sujetos, sin embargo, no están conscientes del hecho de que viven en una ideología, es sólo el discurso científico el que toma cuenta de ella en cuanto tal. De hecho, el discurso científico, afirma Althusser, es "a discourse which tries to break with ideology, in order to dare to be the beginning of a scientific (i.e.

subjectless) discourse on ideology" (129). En suma, según este autor, lo contrario de la falsedad de la ideología es la verdad del discurso científico. Althusser heredó de Gramsci, el énfasis en la ideología como institucional e inconsciente. En efecto, éste se preocupa de lo que llama la hegemonía: la manera en que el poder gobernante consigue el consentimiento de los subyugados. Gramsci asocia la hegemonía con la sociedad civil: los medios de comunicación, la familia, la iglesia, la escuela etc.[13] Y lograrla, según él, permite establecer la dirección moral, política e intelectual de toda la sociedad (Eagleton 198). Gramsci rechaza el uso negativo del término ideología para aludir a la apariencia y a lo obtuso. Más aún, arguye que debe hacerse una distinción entre las ideologías históricamente necesarias para una estructura social dada, y la ideología como la especulación arbitraria de los individuos. Además, la ideología no debe reducirse al economismo —considerado como la pesadilla de la infraestructura— sino que debe ser vista como una fuerza organizadora y psicológicamente vigente que sirve para organizar el terreno en el que los hombres y las mujeres actúan, luchan y adquieren la conciencia de sus posiciones sociales (199).

Para Gramsci, una ideología opresiva es aquélla que deriva una de sus partes de la ideología oficial y la otra, de la experiencia práctica de la realidad social. Por lo tanto, una revolución debe elevar los elementos ambiguos de su experiencia al estatus de una filosofía o visión del mundo coherente. Objetivo cuya consecución exige combatir los elementos negativos de la conciencia empírica, o lo que él llama el "sentido común": el conjunto de ideas recibidas acríticamente. Por eso, propone Gramsci, los intelectuales deben establecer un vínculo entre la teoría y la ideología, con miras a crear una conexión entre el análisis político (teoría) y la experiencia popular (ideología): ideología entendida aquí como "a conception of the world that is implicitly manifest in art, in law, in economic activity and in all manifestations of individual and collective life" (200).

Por su parte, Lukacs, en su *History and Class Consciousness*, se enfoca en la relación entre el conocimiento cognitivo y el performativo. Basándose en la dialéctica hegeliana, afirma

que, aunque la realidad sirve como base para el pensamiento correcto, la primera no existe en sí, sino en cuanto creación del segundo: "It is true that reality is the criterion for the correctness of thought. But *reality is not*, it becomes —and to become the participation of thought is needed" (Eagleton 180; subrayado en el original). De allí que el pensamiento sea cognitivo y creativo a la vez. Por lo tanto, según Lukacs, no se puede decir que el pensamiento refleje o "corresponda" a la realidad; la identidad de ambos reside en el hecho de que son aspectos del mismo proceso histórico y dialéctico. De tal modo que, como para Hegel, aunque con variantes, para Lukacs la verdad yace en la totalidad

Para Hegel, la experiencia inmediata de la realidad produce una conciencia falsa o parcial y es sólo gracias a la mediación dialéctica que se revelan las múltiples relaciones de la realidad con la totalidad. Por eso, la conciencia diaria, según este filósofo, es, por su parcialidad, inherentemente ideológica; es decir, "a certain false consciousness is our 'natural' condition, endemic to our inmediate experience" (Eagleton, 200) Para Lukacs, en cambio, la percepción parcial de la realidad no es natural, sino el producto de experiencias históricas específicas: la reificación de la sociedad capitalista. Según él, la ciencia burguesa —igual que el conocimiento de la experiencia inmediata hegeliana— descompone la realidad en partes autónomas y, como resultado de dicha atomización, la burguesía es incapaz de percibir la estructura social en su totalidad; sin embargo, dicha conciencia, o ideología, no es falsa sino parcialmente verdadera. Según Lukacs, entonces, comprender la historia como totalidad es captarla en su desarrollo dinámico y contradictorio. Y el objeto del método dialéctico es unificar "hecho" y "valor", categorías que han sido separadas por el pensamiento burgués. Comprender el mundo de este modo significa la libertad, porque dicha comprensión es un modo de actuar para promover el desarrollo completo y libre de la potencia creadora del ser humano (183-185). En consecuencia, tanto para Lukacs como para Hegel, el conocimiento de la totalidad es una norma moral y política. Para el primero, esta responsabilidad le cabe al proletariado; el cual, para cambiar su condición, tiene que inscribirla en un contexto más amplio, ya que sólo así podrá totalizar el

orden social y comprender y transformar su condición. Lukacs, a diferencia de Althusser, sostiene, desde su perspectiva historicista, que lo contrario de la ideología no es la teoría o "la ciencia marxista", sino la capacidad para comprender la estructura social en su totalidad. Es decir, la verdad no es un asunto metafísico más allá de la historia, sino algo relativo a una situación histórica.

Como cabía esperar, las ideas de Lukacs han sufrido duras críticas entre las cuales merecen ser mencionadas aquí las siguientes: Bikhu Parekh ha observado que, sostener que sólo la perspectiva del proletariado permite captar la verdad de la sociedad como totalidad, implica saber cuál es dicha verdad (Eagleton 183). Por su parte, Eagleton afirma que si la verdad pertenece completamente a la conciencia de la clase trabajadora entonces no es accesible en cuanto tal verdad. Esto implica que, con Lukacs nos encontramos frente a la siguiente paradoja: si la verdad se juzga desde fuera de sí misma, entonces la afirmación de que dicha verdad es la única se invalida a si misma (183). La teoría lukacsiana, sigue Eagleton, homogeneiza diferentes discursos, estructuras y efectos y reduce la sociedad burguesa a expresiones estratificadas de la reificación (lo político, lo económico, etc). Además, agrega Eagleton, Lukacs no toma en cuenta el hecho de que la ideología es un campo de significación complejo y conflictivo en el que, mientras algunos elementos están estrechamente vinculados con los intereses de una clase, otros circulan libremente. En dicho campo, los significados se apropian y se transforman entre las distintas clases. Además, sigue Eagleton, las clases no pueden considerarse como un individuo colectivizado con una conciencia única, o como dotado de unidad y autodeterminación porque, además de ser formaciones estructurales, son entidades "intersubjetivas", razón por la cual la ideología de una clase debe mostrar algunas contradicciones (187).

En suma, para Eagleton, Lukacs ha convertido la teoría marxista en la ideología del proletariado. Además, aunque este último señala que el proletariado es contaminado por la ideología de la burguesía, no ocurre lo mismo cuando toma el poder. Lukacs, agrega Eagleton, tiene una opinión demasiado alta de la conciencia del proletariado. A juicio de este último, en

cambio, si el proletariado logra tomar el poder, no es por su conciencia sino porque su posición estructural dentro del capitalismo le permite asumir este papel (188-189). Es posible, continúa Eagleton, que la ideología de la clase burguesa sea falsa desde el punto de vista de la totalidad; sin embargo, no se puede decir que sea falsa con respecto al momento histórico al que le corresponde (191). Por su parte, Stedman Jones afirma que al localizar la esencia de la clase burguesa en la burguesía misma, Lukacs pasa por alto el hecho de que las ideologías son sistemas objetivos determinados por la totalidad de la lucha social entre clases en pugna constante y no el producto subjetivo del deseo de poder de diferentes clases (186).

Otro crítico en la línea marxista es Karl Mannheim, quien se centra en la sociología del conocimiento. En su *Ideology and Utopia,* afirma que la visión del mundo monológica del orden tradicional ha sido reemplazada por una inteligentsia libre. El objeto de la sociología del conocimiento es, pues, rechazar todas las verdades trascendentales y examinar los determinantes sociales de cada sistema de ideas. Dicho enfoque permitirá corregir la parcialidad de una perspectiva y sintetizarla con sus rivales, lo cual, a su vez, llevará a la creación de una totalidad de pensamiento provisional y dinámica. Para Mannheim, pues, la verdad consiste en las ideas que se adecúan a un desarrollo histórico determinado. De allí que, para él, la ideología sea un cuerpo de pensamiento en contradicción con su época y que la "utopía" anuncie las ideas que se adelantan a su tiempo y pueden transgredir las fronteras de las estructuras del presente hasta deshacerlas. Por lo tanto, para Mannheim, la ideología es la utopía que ha fracasado (194). Según Eagleton, tal perspectiva subestima los conceptos de racionalización y la función de las ideas con respecto al poder para ofrecernos en cambio una vista histórica de las formas del pensamiento y una reducción de la ideología al pensamiento determinado por la sociedad. Para Eagleton, este procedimiento corre el riesgo de neutralizar el concepto de ideología puesto que, desde el punto de vista de Mannheim, el término puede referir a cualquier pensamiento (193-194).

Para Theodor Adorno, la ideología es una racionalidad que reduce la pluralidad y la singularidad de los objetos a un simulacro de sí misma, o las rechaza de una manera paranoica.

Adorno, como algunos post-estructuralistas franceses, se basa en Nietzsche, quien rechaza la noción de que el conocimiento reproduce la "realidad objetiva". Según este último, la humanidad, para sobrevivir, rechaza el caos y teme la intuición no mediatizada; por lo tanto, simplifica el mundo mediante la abstracción, reduciendo la diversidad a lo idéntico. Para Nietzsche, pues, "Truth is the kind of error without which a certain species of life can not live" (citado por Dews 52). De acuerdo con este punto de vista, para Adorno, la ideología junto con negar la variedad y reflejar un mundo congelado en la monotonía del ser idéntico, nos cierra los ojos ante la verdad de que "what is, is more than it is" (Eagleton 202):

> The immanent claim of the concept ... is its order creating invariance over and against the variation of what is grasped under it. This is denied by the form of the concept, which is "false" in that respect. (citado por Dews 56)

Sin embargo, para Adorno, lo contrario de la ideología no es ni la verdad de la teoría althuseriana, ni la de la totalidad lukacsiana, sino un discurso que es una constelación de lo heterogéneo. No obstante, a diferencia de algunos post-estructuralistas, Adorno cree que no se puede resolver el problema del pensamiento basado en lo idéntico, contraponiendo lo singular y lo sensual a la universalidad de los conceptos.

Para él, incluso la noción de que lo singular es inaccesible es ya producto de la primacía del pensamiento de la identidad: "Non-identity is opaque only for identity's claim to be total" (citado por Dews 56). De allí que el concepto mismo de lo singular sea una abstracción, un residuo del pensamiento de la identidad:

> The opposition of the stable to the chaotic, and the domination of nature, would never have succeeded without an element of stability in the dominated, which would otherwise incessantly give the lie to the subject. Completely casting away that element and localizing it solely in the subject is no less *hubris* than absolutizing the schemata of conceptual order .... *Sheer chaos, to which reflective spirit downgrades the world for the sake of its own total power, is just as much the product of spirit as the cosmos which it sets up as an object of reverence*. (57; el subrayado es nuestro)

Así, según la observación de Dews, su filosofía, busca ir más allá de esta división para concentrarse en lo que implica. Por eso, también su dialéctica negativa intenta incluir dentro del pensamiento lo heterogéneo o lo diferente. No obstante, según ha observado Eagleton, a

diferencia de los post-estructuralistas franceses, Adorno no celebra la diferencia de una manera acrítica, ni denuncia completamente el pensamiento basado en el principio de la identidad. Para los post-estructuralistas, como Jean François Lyotard, la subjetividad presupone una representación que depende de la función sintetizante de los conceptos y no hace caso de la fluidez de la intuición. Entonces, tanto sus teorías, como las de Deleuze y Guatarri, son una protesta contra la unificación coerciva implícita en la noción de un Yo consciente y un sujeto auto-idéntico.[14]

Según ha observado Dews, para Adorno el intento de los post-estructuralistas por aislar lo singular, sólo terminará en otra forma de abstracción y lo que se considerará entonces como lo inmediato será, en realidad, altamente mediatizado (50). Por eso, Adorno no propone la abolición del principio del sujeto propone, más bien, el uso de "the force of the subject to break through the deception of constitutive subjectivity" (citado por Dews 55). De allí que vea en el principio de la identidad, la esperanza de que algún día se logre una reconciliación entre lo idéntico y lo no-idéntico: una situación en la que no se pueda distinguir entre el mundo de la diferencia y el de las identidades (Eagleton 202). Ello, porque lo no-identico, afirma Adorno, se define por lo que no es; por lo tanto, para él la experiencia de lo no-idéntico debe llevar a una conciencia en la cual éste ya no se vea como aislado y singular, sino como parte de un conjunto de relaciones con otras singularidades,

> what is internal to the non-identical is its relation to what it is not in itself, and which its instituted, frozen identity witholds from it ... The object opening itself to a monological insistence which is a consciousness of the constellation in which it stands. (citado por Dews 58)

Así, para Adorno no existe un antagonismo conceptual entre el pensamiento y la realidad: el problema tiene que ver con la primacía que se le otorga al concepto y con el supuesto erróneo de que el pensamiento existe más allá del proceso en que se encuentra como un momento:

> What we differentiate ... will appear divergent, dissonant, negative for just as long as the structure of our consciousness obliges it to strive for unity: as long as its demand for totality will be its measure of whatever is not identical with it. (58)

Para Adorno, entonces, el pensamiento de la identidad puede ser adecuado al concepto sólo cuando reconoce su propio momento de no-identidad (58). De allí que la forma suprema del pensamiento sea el Arte, en cuanto habla por la diferencia y lo no-idéntico y promueve lo sensual y lo singular contra la tiranía de la totalidad.

Habermas, por su parte, cree que, para sobrevivir, la humanidad necesita el conocimiento instrumental para controlar su ambiente y el conocimiento moral y político para la vida social. Por lo tanto, aunque la razón juega en nuestro favor, hay intereses que amenazan nuestras necesidades fundamentales como especie y son estos intereses los que Habermas llama ideológicos. La ideología es, pues, tanto para Habermas como para Althusser, una forma de comunicación sistemáticamente distorsionada por el poder, un discurso que sirve para la dominación y la legitimación de la fuerza organizada. El poder, entonces, afirma Habermas, no es externo al lenguaje sino que se inscribe dentro del mismo. Además, una estructura distorsionada presenta la apariencia de lo normal y lo justo y, para hacerse invulnerable a la crítica, borra las huellas que revelan su estructura deformada.

Una ideología exitosa no permite al individuo pensar y desear fuera de los términos del sistema mismo. Las instituciones que nos dominan, afirma Habermas, son como la neurosis porque osifican la vida humana con normas compulsorias y no permiten la auto-reflección. Como Freud, cree que las instituciones reprimen los instintos de gratificación o los subliman en visiones metafísicas del mundo para compensarnos por las restricciones que nos imponen. Igualmente, coincide con Freud al considerar que las visiones del mundo no son sólo ilusiones, sino distorsiones de deseos humanos genuinos; razón por la cual ocultan un centro utópico que puede liberarse en un futuro emancipado (Eagleton 208).

Según el mismo teórico, el lenguaje ideal para la comunicación debe estar completamente libre de la dominación y en ésta, todos los participantes deben tener las mismas oportunidades para escoger y usar los actos de lenguaje. Para Habermas, entonces, la verdad no consiste en "la correspondencia" entre el pensamiento y el mundo, sino en una situación aceptada por todos, en

la que uno puede entrar en un diálogo sin restricciones. Y, hasta que la humanidad consiga dicha situación, la verdad será siempre diferida (205). Así, para Habermas también, lo contrario de la ideología no es la verdad de la teoría de Althusser, sino la crítica emancipadora: un esfuerzo para desembarazarnos de las restricciones innecesarias mediante la auto-reflección de la colectividad (207). Además, cree que el psicoanálisis comparte un mismo terreno con la crítica de la ideología porque, como ésta, aquél busca liberarnos del discurso distorsionado de la ideología. Según él, la ideología es, como la neurosis, una estrategia cuyo objetivo es reprimir las contradicciones sociales mediante la condensación, el desplazamiento y la elisión. Por lo tanto, en el pensamiento de Habermas, analizar un discurso ideológico es revelar sus lagunas, repeticiones y equivocaciones; proceso que deja en claro las condiciones de posibilidad de la comunicación distorsionada.

Para Althusser y Lukacs, entonces, la ideología es falsa porque es una mirada parcial y su éxito sólo es posible cuando los individuos que la viven desconocen su lógica. De acuerdo con este punto de vista, para ambos marxistas, la crítica de la ideología consistiría en reconocer este hecho y en sustituir la ideología con la verdad, es decir, con una mirada totalizante. Para Althusser, esta verdad es cognitiva —la teoría científica marxista— y para Lukacs, performativa —el pensamiento global de la clase trabajadora. En suma, ambos coinciden en que la realidad es conocible porque puede ser encapsulada en un metalenguaje. En el caso de los otros críticos reseñados, aunque no ven la ideología como necesariamente falsa, sí la ven como parcial y la solución que sugieren para dicha parcialidad sería el desarrollo de un discurso que lo abarcará todo. En el caso de Gramsci, dicho discurso debe integrar los elementos ambiguos de la experiencia en una filosofía coherente, mientras para Mannheim, consiste en la síntesis de los distintos discursos parciales. En cuanto a Adorno, éste propone la reconciliación de lo idéntico y lo no-idéntico para conseguir una constelación de lo heterogéneo donde todos los elementos tendrían el mismo valor. Finalmente, Habermas propone echar fuera del lenguaje los intereses del poder que lo distorsionan. A pesar de las diferencias en sus enfoques, lo que une a todos los

críticos discutidos es su afirmación de la existencia de algo llamado la sociedad y, sobre todo, su concepción de la posibilidad de una sociedad sin conflictos. El punto de vista lacaniano, en cambio, niega ambas propuestas.

Para Lacan, la ideología también es falsa o, como lo dice Slavoj Žižek, es un error de perspectiva. No obstante, es falsa no porque distorsiona una realidad dada, sino porque no tiene referente en la realidad. Desde esta perspectiva, entonces, la ideología es, de hecho, un discurso *imaginario* estructurado en un campo unido mediante la intervención de lo que Lacan llama el *point de capiton*: un punto nodal que teje y fija el sentido de los "significantes flotantes" de los elementos proto-ideológicos.[15] Todos los elementos de un campo constituyen una serie de equivalencias cuyo encadenamiento sólo procede a condición de que haya un significante clave que teja todo el campo en una unidad y le dé su identidad. Ello, sin embargo, no significa que el *point de capiton* sea la palabra en la cual está concentrada la riqueza del sentido del campo ideológico que teje. En realidad, es un "significante maestro" sin significado inherente: "a signifier without signified", porque su identidad coincide con el acto mismo de la enunciación. Por lo tanto, el *point de capiton* cobra sentido sólo cuando algo o alguien se identifica con el mismo. La paradoja del *point de capiton* es, entonces, que su capacidad para totalizar un campo ideológico mediante la detención del movimiento metonímico de sus "significantes flotantes", no lo convierte en un punto estable y fijo de referencia. En sí, no es nada más que una "pura diferencia", su papel es, pues, estructural (Žižek, *Sublime Object* 87-88).

El *point de capiton* no es más que una metáfora, la encarnación de un vacío que se percibe como el punto supremo de la plenitud: "*pure difference is perceived as Identity* exempted from the relational —differential— interplay and guaranteeing its homogeneity" (Žižek 99; subrayado en el original). El tejido ideológico crea la ilusión de que el significado de un elemento estaba presente en él desde un principio. Por lo tanto, el *capitonnage* cumple su fin cuando logra borrar sus propias huellas.

El *point de capiton* es el punto en que el sujeto es puesto en contacto con el significante ideológico y, al mismo tiempo, interpelado como sujeto. El sujeto es, pues, una respuesta a la llamada del "significante maestro". La ilusión estructural que nos hace creer en la verdad del discurso *imaginario* de la ideología, es lo que Lacan llama la *transferencia*: la ilusión de que el Gran Otro posee el conocimiento de la verdad, o el *objeto a*.[16] Es decir, la ideología no es algo puramente externa sino que las creencias íntimas y sinceras del individuo ya están allí representadas y concluidas (38). Pascal —en quien Althusser se basó para desarrollar la noción de los aparatos ideológicos del Estado— ya había observado que la interioridad de nuestro pensamiento está determinada por la red *simbólica* externa en la cual el sujeto se encuentra atrapado:

> For we must make no mistake about ourselves: we are as much automaton as mind ... Proofs only convince the mind; habit provides the strongest proofs and those that are most believed. It inclines the automaton which leads the mind unconsciously along with it. (citado por Žižek, *Sublime Object* 36)

Para Pascal, obedecemos la Ley simplemente porque es la Ley y la costumbre, y no porque sea la verdad: "Custom is the whole of equity for the sole reason that it is accepted. That is the mystic basis of authority. Anyone who tries to bring it back to its first principle destroys it" (37). Es, pues, para facilitar el funcionamiento de la construcción ética que se reprime su carácter arbitrario en el inconsciente y se experimenta la exposición ideológica e imaginaria de la Ley como justa y verdadera (37-38). Por lo tanto, lo que se reprime es el hecho de que la Ley se acepta, no por examinar la verdad, sino por ser una necesidad:

> It would therefore be a good thing for us to obey laws and customs because they are laws ... But people are not amenable to this doctrine, and thus, believing that truth can be found and resides in laws and customs, they believe them and take their antiquity as a proof of their truth (and not just of their authority, without truth). (38)

Por ser la encarnación de un vacío, entonces, el Gran Otro, no posee la verdad. En cuanto a las razones positivas que ofrece para justificar sus demandas sobre el sujeto, sólo sirven para ocultar su propia vacuidad. Así, el sujeto lacaniano siempre lleva dentro de la red de las relaciones *simbólicas* un mandato *simbólico* que es arbitrario y performativo por cuanto no puede ser

justificado mediante una referencia a las capacidades y propiedades "reales" del sujeto (113). De allí que, a diferencia de Althusser, para Lacan, la internalización, o interpelación ideológica, nunca se logra completamente: siempre deja un residuo, una mancha sin sentido —el síntoma— o *lo real* del deseo. Pero, esta mancha, según afirma Žižek, "far from hindering the full submission to the ideological command, is the very condition of it" (43) porque el verdadero objetivo de la ideología es domar este residuo. Es, pues, esta mancha la que le da a la Ley su razón de ser y su autoridad. No obstante, el síntoma, "the material leftover, the materialization of the terrifying *jouissance*", "a petrified forrest of enjoyment" (71),[17] resiste, persiste y vuelve, a pesar de todos los esfuerzos para explicarlo. Y, en la medida que escapa el sentido ideológico, también sostiene la *jouis-sense*, el gozo-en el sentido (de la ideología), ("enjoyment-in-sense") del sujeto (43-44). Lo que queda después de la significación es, pues, la pulsión; una formación significante atravesada inmediatamente por el goce (123).

De acuerdo con lo anterior, la realidad es, desde la perspectiva lacaniana, una construcción de la fantasía que nos permite enmascarar *lo real* del deseo y nos ofrece la realidad social como un escape de *lo real* traumático (45). Es por eso que, para Lacan, la sociedad como tal no existe. Lo que le da consistencia es el síntoma.[18] Sin embargo, si el síntoma no se integra a una cadena significante (ideológica), el sujeto se entrega a la pulsión de la muerte, a la destrucción total del universo *simbólico* (75). El síntoma aparece al desnudo cuando se rompe la relación de *transferencia* del sujeto con el Gran Otro. De allí que, en su formación, el síntoma implique la existencia del Otro como una entidad total y consistente.[19]

En cuanto el Gran Otro no tiene el objeto deseado y está, como el sujeto, dividido. Para Lacan, pues, así como no existe la *relación sexual*, tampoco existen en la sociedad las "relaciones de clase" porque la sociedad es penetrada por una división antagónica que no puede ser integrada al sistema *simbólico*. De allí que el objetivo de la fantasía ideológica social sea construir una visión de la realidad que no existe: una sociedad armoniosa e indivisa. La fantasía ideológica fundamental es, según Lacan, la concepción de la sociedad como un cuerpo cooperativo en el

cual las diferentes clases aparecen como miembros, cada uno de los cuales, según sus funciones, contribuye a la totalidad.

La fantasía es, por parte del sujeto, un intento, por calmar el vacío del deseo del Otro inconsciente. Un medio para escapar del insoportable callejón sin salida en el que el Otro nos pide algo. Pero, además de ser una respuesta al Otro, también constituye un marco que nos permite desear algo. Por lo tanto, en contradicción con la definición tradicional de la fantasía, que la ve como un escenario imaginario en el cual se representa la realización de un deseo, aquí, el deseo no se satisface sino que se constituye en dicho escenario: "Through fantasy we learn to desire" (Žižek, *Sublime Object* 118). Un objeto se convierte en el objeto del deseo cuando entra en el marco de la fantasía que le da consistencia al deseo del sujeto (119). En consecuencia, la fantasía resulta paradójica porque, si por un lado es un marco que sirve para coordinar nuestro deseo, por otro, es una pantalla que oculta el abismo del deseo del Otro. En suma, el deseo estructurado por la fantasía es una defensa contra el deseo puro (*real*) trans-fantástico del Otro (la pulsión de la muerte en su forma pura). Más allá de la fantasía, sólo queda la pulsión de la muerte.

Una formación significante que lleva el síntoma es lo que Lacan llama el *sinthôme*, el cual, según él, es "the only substance, the only positive support of our being, the only point that gives consistency to the subject. In other words, symptom is the only way, we —the subjects—, avoid madness" porque es la vía que nos permite "[to] choose something (the symptom formation) instead of nothing (psychosis) through the binding of our enjoyment to a certain signifying, symbolic formation which assures a minimum of consistency to our-being-in-the-world" (119). Por lo tanto, el Gran Otro y el gozo son radicalmente incompatibles.

Para Lacan, el vacío en el Gran Otro ofrece la posibilidad de la des-alienación, o lo que llama la separación del sujeto del Gran Otro. Afirmación que subráya la diferencia entre Lacan y Althusser. Como ha observado Eagleton, aunque Althusser afirma que, desde el punto de vista de la teoría, el ser humano se desconoce en la ideología y que ésta en cuanto producto sobre-

determinado de una estructura social carece de autonomía y consistencia, para él, toda acción se lleva a cabo en la esfera de la ideología, como si al internalizar la Ley, nos convirtiéramos en sujetos autónomos y libres que actúan de una manera espontánea y sin duda alguna. Es decir, en opinión de Althusser, la ideología nos ofrece en sí misma suficiente coherencia ilusoria y provisional para permitirnos actuar como agentes sociales. Para Lacan, en cambio, el sujeto pertenece tanto a lo *imaginario* (ideológico) como a *lo real*. Es decir, el sujeto de Althusser es coherente, mientras que para Lacan, en cuanto el Ego es penetrado por el deseo insaciable, es por tanto inconstante y turbulento. Althusser excluye el deseo del sujeto o no hace caso del hecho de que éste adquiere su lugar (espacio) en el orden social de manera precaria. De allí que, a diferencia de lo que ocurre con el Otro lacaniano, que es contradictorio, la interpelación de Althusser nunca falla:

> Experience shows ... that the practical telecommunication of hailings is such that they hardly ever miss their man: verbal call or whistle, the one hailed always recognizes that it is really him who is being hailed. (citado por Eagleton 216)

Sobre la base de lo anterior se puede concluir, como lo ha hecho Žižek, que para el marxismo la mirada ideológica es una mirada parcial que no abarca la totalidad de las relaciones sociales: una falsa eternalización o universalización en la que lo histórico se toma como la característica eterna y universal de la condición humana. Por ello, la crítica ideológica consistiría en denunciar dicha falsa universalidad con el fin de mostrar que, detrás de la noción presentada por la ideología, como la humanidad en general, está la burguesía. Desde la perspectiva lacaniana, en cambio, se trata de una mirada totalizante que busca borrar las huellas de su imposibilidad: una historización que nos ciega a *lo real* del deseo, en consonancia con lo cual, las diversas historizaciones —espaciales y temporales— son diversos modos de domar este *real*. No es extraño, entonces que, para esta perspectiva, el mismo marxismo sea, en cuanto discurso que busca una verdad final, un discurso ideológico *imaginario* (Žižek, *Sublime Object* 49-50). Crítica que si no alcanza a la teoría lacaniana es simplemente porque ésta reconoce las condiciones de posibilidad de su propio ser.[20]

A partir del supuesto de que *lo real* es el centro pre-ideológico en el que se sustenta la ideología, Žižek propone dos modos complementarios para criticarla: 1) el modo discursivo, que consiste en deconstruir la expresión espontánea de su significado para mostrar cómo un campo ideológico no es más que el resultado de un montaje de "significantes flotantes", totalizados por la intervención de ciertos puntos nodales y 2) el ir más allá del sentido para demostrar cómo una ideología implica, manipula, o produce un gozo pre-ideológico estructurado alrededor de la fantasía (125). Las limitaciones de la crítica de la ideología, (tanto de la marxista tradicional como de la post-estructuralista) residen en su enfoque sólo en la dimensión de la significación: el que intentan comprender la eficacia de una ideología atendiendo exclusivamente a los mecanismos de la identificación *imaginaria* y *simbólica* (124).[21]

Aunque la ideología nos impide ver la realidad tal como es, tanto Lacan como Adorno postulan que cualquier intento por romper el sueño ideológico para ver la realidad desnuda es inútil. Y si lo intentamos, aclara Žižek, seguiremos siendo la conciencia de otro sueño ideológico porque la realidad como tal no existe. La única manera en que se puede romper el poder del sueño ideológico es confrontando *lo real* del propio deseo (48). Es decir, examinando cómo hemos invertido la ideología con el propio deseo inconsciente y cómo dicha inversión nos sirve para escapar *lo real* del deseo (48).

El sujeto puede lograr la separación del Otro cuando se da cuenta de que éste no tiene la respuesta final, de que el Otro también tiene un deseo. Así, según Lacan, la des-alienación, coincide con el fin del tratamiento psicoanalítico; el cual, implica la identificación con el síntoma de uno: el reconocimiento de que el síntoma, es el único apoyo del propio ser. Es decir, el sujeto debe reconocer en la singularidad patológica de su síntoma "the element which gives consistency to his being" (Žižek, *Sublime Object* 75). Pero ello no significa tanto que el sujeto pueda llenar el propio vacío, cuanto que debe identificarse, aceptar y vivir el hecho de que, en su esencia, uno no es más que un vacío, nada, y que con respecto a este vacío, el deseo no tiene límites. De allí que,

para nosotros, la deconstrucción del discurso *imaginario* de la ideología coincida con el final del tratamiento psicoanalítico, según lo concibe Lacan.

De acuerdo con lo dicho, en la última etapa de su pensamiento, Lacan sostiene que resistirse a abandonar el propio deseo significa renunciar a toda la riqueza de los deseos basados en el escenario de la fantasía (118) e ir más allá del Gran Otro y la fantasía para hacer frente a *lo real*: la muerte. Como ya señalamos en nuestro primer acápite, la concepción de la muerte en Lacan se modificó con el tiempo, pero ninguno de esos cambios invalidan las concepciones anteriores sino que las expanden y enriquecen. Žižek ha distinguido tres periodos: en el primero, se puso el énfasis en la palabra. La pulsión de la muerte se concebía de acuerdo con la idea fenomenológica hegeliana de que nombrar un objeto es matarlo porque entonces el objeto está más presente en el nombre que en su presencia inmediata. En el segundo, el énfasis se desplazó al lenguaje como estructura sincrónica y autónoma sin sentido, que sólo produce el sentido como un efecto. En cuanto a la pulsión de la muerte se percibe como el efecto mortificador del sistema *simbólico* sobre el sujeto porque rompe la homeostasis del nivel *imaginario* que lo precede. En el tercer y último período, es el orden *simbólico* el que se asocia con el principio del placer porque ahora es el locus donde el sujeto busca la homeostasis sirviéndose de los sustitutos de las identificaciones primordiales. Aquí, la pulsión de la muerte refiere a *lo real*. En esta etapa, aclara Žižek, la identificación con *lo real* se percibe como una "segunda muerte" porque implica la anulación del tejido *simbólico* que ha servido como el apoyo de la realidad del sujeto:

> The very existence of the symbolic order implies a possibility of its radical effacement, of "symbolic death"—not the death of the so-called "real-object"in its symbol, but the obliteration of the signifying network itself. (132)

Esto es la deconstrucción de la ideología.

Sobre la base de lo anterior, y partiendo del supuesto de que los productos de la cultura popular que consumen los personajes de Puig encarnan el Otro ideológico, examinaremos a continuación el tema del deseo y de la muerte según se articula en las cuatro primeras novelas de Puig. El estudio se dividirá en dos partes, cada una con dos acápites. En la primera parte

estudiaremos el concepto de la *transferencia* basándonos en *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* y en la segunda, el tema de la muerte en *The Buenos Aires Affair* y *El beso de la mujer araña.*

SEGUNDA PARTE: El deseo y la *transferencia*

La "traición" del Otro *simbólico*

En *La traición de Rita Hayworth,* el Otro *simbólico* consiste en formaciones discursivas sociales y colectivas patriarcales; las cuales se basan en doxas familiares, en códigos morales y en otras voces ideológicas que se han tomado prestadas. "El habla de los personajes", afirma Emir Rodríguez Monegal,

> es un compuesto del lenguaje básico de la región y de la época sobre el que están bordados o incrustados otros lenguajes o escrituras. El lenguaje de los diálogos de cine (o mejor dicho: de los subtítulos que traducen esos diálogos originales y que son, aún peores); el lenguaje de las novelas y las biografías populares, también circulando en horrendas traducciones; el lenguaje de los folletines: radio-telefónicos; .... Hay también aportes de otros lenguajes no menos enajenados: el de los políticos ... del periodismo seudointelectual. (*Narradores de esta América* 377)

Estudiar el significado de la cultura popular en esta novela implica, pues, tomar en cuenta varios sistemas de significación: el contexto social inmediato de los personajes y el mundo de los textos populares que consumen. Sin embargo, entre estas últimas voces, quizás la más importante es el discurso cinematográfico. En realidad, para varios críticos, en *La traición* se trata, sobre todo, de la relación de dos sistemas de significación: los discursos del espacio externo ficticio de la novela, Vallejos —y por extensión la vida de provincia en la Argentina— y el mundo ficticio cinematográfico.[22] La oposición, dice Milagros Esquerro, del "boring and at times sordid everyday world" de Vallejos y el " ideal world of dreams, of the cinema" (648).

Aquí, vamos a poner el énfasis sobre esta última oposición. Más precisamente, la nuestra será una lectura de la lectura que los personajes de la novela hacen de los dos sistemas mencionados. Por lo tanto, nuestro estudio se basará tanto en lo sintagmático (el lenguaje y la acción de los personajes y la manera en que el texto novelístico los comunica) y en lo paradigmático (en la relación que mantiene el texto con el cine).

En *La traición,* la tensión que existe entre el deseo individual inconsciente y la realidad externa del mundo *simbólico* se trasluce en los discursos —monólogos o escrituras— de los personajes. Pero, para contextualizar mejor dicha tensión, cabe detallar el contexto en el que los

sujetos viven y desean. En primer lugar, es importante recordar que toda la novela se construye alrededor de faltas, tanto exteriores como psíquicas. Coronel Vallejos, pueblo de provincia que, según Rodríguez Monegal, está perdido en las pampas del Río de la Plata, es un espacio marginal no sólo en el sentido geográfico, sino también en el social, económico y hasta político.

El lector se entera, gracias a las conversaciones del primer capítulo, que el pueblo es pobre y tiene un clima severo. Como Adela informa a sus oyentes, Vallejos

> es una zona de mucha sequía, así que no se ven muchos árboles... Hay unos pocos árboles, que se ve que crecen a duras penas, pero lo que no se ve es césped, por ninguna parte. Mita plantó pastito inglés ya dos veces, calculando especialmente el mes de abril, y sin embargo no le crece. (10-11)

Paquita confirmará este hecho en su monólogo: "la verdad es que esta pampa es seca como un cascote" (184-85). En el primer capítulo, el lector se entera además de que, para Mita, Vallejos es feo, aún si los interlocutores no pueden ponerse de acuerdo sobre el hecho:

> —¿Es tan feo Coronel Vallejos como dice Mita?
> —No, Violeta. A mí me gustó bastante, ¿no es cierto mamá que no es tan feo? (10)

Para Choli, Vallejos es un "pueblo inmundo" (49) y pobre donde las escaleras de su casa "parecían las de un palacio" (49). Es una pobreza que se describe con sus detalles sórdidos en la conversación de las criadas en el segundo capítulo (23-24); en el diario de Esther (capítulo XII); y en el cuaderno de pensamientos de Herminia (capítulo XV). Además, en el segundo capítulo nos enteramos de que, en el presente de la ficción, la familia de los Casals tiene problemas económicos. Ello porque, si bien la descripción de su hogar nos indica que pertenece a la clase media, compran la leche sin pagar (25). Entonces, el espacio marginado también es habitado por un pueblo marginado y frustrado, un pueblo "mediocre" según Monegal (*Narradores* 366-67).

Además, la novela trata de un momento histórico y político bien definido. El trasfondo histórico se nos da en los títulos fechados de los capítulos y el político en el diario de Esther. Dicho trasfondo, dice Monegal, "da claves para entender la mediocridad, el resentimiento y la frustración del cuerpo social entero" (376). El pueblo de que se trata aquí, sigue Monegal, es el que sacó a luz el gobierno de Perón: "la Argentina invisible, de masas que nunca habían sido

escuchada que recibieron nada más que himnos y promesas, que esperaban todo de seres providenciales" (376).

En las formaciones discursivas de Vallejos, la diferencia sexual está inscrita en la vida cotidiana: ser hombre quiere decir ser activo, fuerte, autoritario y capaz de aguantar las dificultades: "a golpe se hacen los hombres" (*La traición* 78); "los hombres no lloran" (81), dice Berto a su hijo. En cambio, "las mujeres son flojas" (147), dice Mita. Los hombres y las mujeres tienen que comportarse socialmente de acuerdo con las normas establecidas para cada sexo: "Nunca tengo que andar con las piernas separadas como los varones" (97), dice Teté, y comenta Delia "la mujer no tiene que dejarse tocar" (126). Existe una división de labores entre los dos sexos; las mujeres se ocupan de la economía doméstica —cocinar, coser— y la producción que queda fuera del circuito oficial de las mercancías, mientras que los hombres se dedican a la compra y venta: el abuelo de Mita vende pollos, Berto "tiene negocios", vende una casa y compra novillos. Los hombres quedan al margen de la producción propiamente dicha e intervienen sólo para reglar y administrar (Pauls 35).

Lo que predomina en el mosaico de discursos que componen la novela, es la represión sexual, sobre todo la de la sexualidad femenina. En primer lugar, a nivel del lenguaje, el sexo es un tema tabú, especialmente entre los niños, lo cual debe aprenderse temprano. Como le dice una de las sirvientas de los Casals a Toto, "cuando seas grande, no vas a decir malas palabras ¿no es cierto?" (*La tarición* 22). Quebrantar esta Ley es exponerse al castigo: Felisa le da una bofetada a Toto cuando éste la insulta usando una palabra con connotaciones sexuales: "Felisa, cara de cogía" (43). Hasta tal punto los mayores consiguen convencer a los niños de que el sexo se asocia con lo malo y lo negativo que en una ocasión Toto lo define en los siguientes términos: "es [el sexo] una cosa mala que no se puede hacer, se puede jugar nomás" (42). Y lo es especialmente para las chicas: como se lo explica el Padre de Vallejos a Teté, sólo las mujeres casadas pueden participar en el acto sexual y aún sólo cuando quieren tener hijos. Para una niña de doce años, le

dice el religioso a la chica, es "pecado dejarse fornicar" (99). En realidad, el mero hecho de pensar en el acto sexual es un pecado (99-100).

La maternidad, fuera de la Ley patriarcal es, pues, inaceptable. Teté expresa su miedo al embarazo en los siguientes términos:

> Una sirvienta de abuela tuvo un nene a los catorce años, yo tengo doce y cuando tenga trece si me dejo hacer eso y tengo un chico al cumplir catorce papi me da una paliza y me manda al colegio de Lincoln .... (105)

Este mismo hecho también explica la preocupación y los miedos de las sirvientas y, por extensión, de las mujeres del mundo narrado en general:

> —Las enfermeras son unas atorrantes.
> —Hay una que parió soltera.
> —Tenés que tener cuidado porque te ven que sos sirvienta y a vos te la deben haber jurado, aunque tengas 12 años. Te puede correr uno de los negros que viven por tu casa.
> ...
>
> —Y a vos te la deben tener jurada.
> —Es a vos que te la tendrán jurada.
> —Cuídate porque ya saben que a tu hermana tu papá la echó de la casa por parir soltera.
> ...
> —Tenés que tener cuidado más que nunca que ya te empezó la regla, ya estás perdida si te dejas embromar por alguno. Te hacen un hijo en seguida. (22)

De hecho, lo de estar perdido se convierte en un estribillo para Toto: "Si una chica lo hace está perdida, está terminada para siempre" (43); "La Pocha está perdida, está terminada para siempre" (43). El sexo prohibido se convierte, entonces, en la mancha o la "cosa" lacaniana que debe dejarse fuera del lenguaje y evitarse en la acción.

Sin embargo, toda la novela trata del choque entre la expresión del inconsciente individual y la realidad que se acaba de describir. Como queda claro en el ejemplo de Toto dado en el párrafo anterior, las palabras prohibidas forman parte del lenguaje diario de los personajes. Así, como lo ha observado Alan Pauls, la novela tiene toda una dialectología del sexo: "pinchar," "clavar," "porrones," "comer," "romper el carozo" (24). En la acción, el conflicto se da en el caso de las chicas y enfermeras ya referidas, que "paren" fuera del matrimonio; el donjuanismo de

Héctor comentado por él mismo (157-58) y por Toto (184-85); las frustraciones sexuales de Esther y Herminia. En breve, éste es el contexto en el que los personajes viven y desean.

El deseo femenino: los casos de Choli y Mita.

Según nuestro parecer, los estudios sobre *La traición* no problematizan adecuadamente el deseo femenino frente a los dos sistemas de significación que nos interesan aquí. En las páginas que siguen, como introducción al estudio del deseo en las obras seleccionadas, primero exploraremos este tema a través de una problematización del deseo de Mita y Choli y, luego, releeremos el deseo de Toto a partir de la tipología de discursos lacanianos delineada en la primera parte del trabajo.

Vamos a empezar con Choli, personaje que, pese a su aparente poca importancia es significativa en lo concerniente al deseo femenino. En nuestra opinión, los estudios sobre ella se han limitado sólo a una dimensión de su caracterización.[23] Desde el punto de vista del deseo femenino, nos parece que su personalidad es mucho más problemática y que, hasta cierto punto, sirve como contrapunto a la de Mita; justo como lo hacen las personalidades de Mabel y Cristina *vis á vis* la de Nené en *Boquitas Pintadas*. Sin embargo, antes de adelantar nuestro argumento, cabe comentar algunos de los estudios que han tratado este personaje.

Entre los más largos y negativos está el de Jonathan Tittler, el cual examinaremos en detalle por su relevancia para nuestro punto de vista. Según este investigador, la caracterización de Choli es una caricatura y el capítulo dedicado al diálogo entre ella y Mita es superficial e indica el desvío temporal de la novela hacia una crítica sociológica enfática. Ello porque el "diálogo oculto"[24] concibe a Choli "as someone with virtually no depth to her such that her utterances elicit responses in a highly predictable pattern" (*Narrative Irony* 12). Choli, sigue Tittler, "incorporates uncritically many of the most insiduous qualities of commercialized contemporary existence" (12). Para él, la amiga de Mita ha tragado en su totalidad el "sales pitch" de Hollywood Cosméticos, donde trabaja, y ha quedado enceguecida por la propia vanidad trivial

y la ignorancia. Convencida de que es una mujer liberada, Choli no está consciente del grado en que su identidad, adoptada de *femme fatale* la reduce a un objeto de las fantasías masculinas. El capítulo sobre Choli es, pues, concluye Tittler, un buen ejemplo del lenguaje enajenado según lo describe Monegal (véase la primera página de este capítulo). Y es sólo cuando la voz de Choli entra en diálogo con el discurso trágico de Mita que uno aprecia el significado de su evocación de la fascinación por la belleza (13-14). Sin embargo, afirma Tittler, Choli no es totalmente antipática. Por el contrario, merece alguna simpatía porque perdió al marido dos veces, primero a otras mujeres cuando estaba vivo y luego cuando murió, y porque es una madre totalmente dedicada al bienestar de su hijo.

Jorge Panesi, como Tittler, cree que la caracterización de Choli es una parodia[25] y nos recuerda "que habla sola en los hoteles y se mira extasiada en los pisos brillosos y en espejos, está construida por entero sobre la temática del reflejo" (906). Pero, mientras que para Tittler el silencio de Mita en el "diálogo oculto" presenta a Choli "as someone with virtually no depth to her such that her utterances elicit responses in a highly predictable pattern" (12), con lo cual sugiere cierta diferencia de intelecto entre ambas amigas, para Panesi el diálogo es "un monólogo-espejo donde la falta de réplicas de Mita indica que ella misma es la réplica de su amiga, su copia especular" (12).[26]

Por su parte, Alan Pauls enfatiza lo que llama el "motivo del engaño" en Choli, quien, incluso, "expone una teoría de la seducción fundada en el arte de mostrar y ocultar, en la que el sexo es lo que debe ser enmascarado" (25). Para Pauls, entonces, aunque Choli cree que una mujer, para seducir, debe ser enigmática y disponer de "una serie de artificios —los adornos— que funcionan como unidades sintácticas que definen 'tipos,'" dichos artificios, afirma Pauls, sólo "funcionan como señuelos porque aunque atraen el deseo del otro no lo satisfacen" (28-29). Y ello porque Choli sabe que desnudarse (es decir, satisfacer el deseo del otro), es disipar el misterio, resolver el enigma; hecho que Choli describe con las siguientes palabras:

> ya después pierden el interés y no quieren hablar: porque te hayan visto sin ropa creen que ya saben todo de vos, ya no valés nada, ni que fueras un vestido pasado de moda. (66)

Lo anterior implica que, a diferencia de Tittler, Pauls reconoce cierta profundidad en Choli. Y es esta profundidad lo que nos interesa.

En su artículo seminal, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," Laura Mulvey opina que la fascinación del cine reanima los modelos de la fascinación ya existentes en el individuo y la sociedad que lo ha moldeado. El cine, afirma Mulvey, refleja, revela y juega con "the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking and spectacle" (6). Entonces, para Mulvey, este medio plantea cuestiones no sólo sobre la manera en que el inconsciente patriarcal estructura los modos de mirar, sino también sobre el placer en el acto mismo de mirar (7).

Basándose en Freud, arguye que además del deseo escopofílico,[27] el cine enfoca la atención sobre el cuerpo humano. Es decir, al deseo se agrega un deseo *imaginario*: el reconocimiento y la fascinación por el cuerpo humano, parecido al del niño en la etapa del espejo. De allí que la imagen cinematográfica provoque en el espectador el deseo narcisista *imaginario* de identificarse con el objeto en la pantalla. De hecho, afirma Mulvey, "... the cinema has distinguished itself in the production of ego ideals as expressed in particular in the star system" (9-10).

Pero, continúa esta investigadora, el placer en el acto de mirar se divide entre la mirada activa, masculina, y la pasiva, femenina. Como resultado de la desigualdad sexual, la primera proyecta su fantasía sobre la figura femenina y la percibe como el *objeto a* deseado para conseguir la unidad. Por eso, la figura de la mujer en la pantalla se codifica para lograr un impacto visual y erótico con miras a lograr lo que Mulvey llama su "to-be-looked-at-ness" (11). La mujer es, pues, para Mulvey, considerada un objeto sexual, razón por la cual se convierte en el *leit-motiv* del espectáculo, que atrae la mirada del hombre y da significado a su deseo (11). Sobre la base de tales propuestas, creemos que, en la medida en que los críticos citados ven los adornos

de Choli sólo como un recurso para atraer la mirada masculina, sus observaciones reducen el deseo de Choli únicamente a su dimensión pasiva. En otras palabras, dejan sin explorar una vasta dimensión de su personalidad.

A riesgo de repetir algunas de las observaciones de Tittler y Pauls, reexaminemos el deseo pasivo de Choli para contextualizar mejor nuestras ideas. En primer lugar, es cierto que Choli es una consumidora ávida de películas. En realidad, su identificación con la fantasía cinematográfica es tal que no distingue entre el mundo real y el mundo ficticio del cine. Por ejemplo, cree que Mecha Ortiz interpretó un papel muy bien porque "para hacer esos papeles tan fuertes debe haber tenido una vida terrible, porque se ve que los siente" (54). De allí, que se identifique con la imagen de la pantalla. De hecho, Choli la ve como su imagen en el espejo. La imagen ideal femenina para Choli es precisamente Mecha Ortiz:

> ¿Sabés una cosa? todos los peinados de Mecha Ortiz me quedan bien. No hay artista que me guste más, entre las argentinas. (54)
>
> ... cuando tengo ganas de verme bien, me pruebo la ropa de noche, con peinado alto, como el que sacaba Mecha Ortiz en la obra *Mujeres*, cuando al final va a encontrarse con ese hombre que ella quiere tanto. (67)

Se puede agregar que Choli es exhibicionista porque le gusta vestirse y adornarse para llamar la atención, con lo cual se convierte en la imagen visual ideal ante el deseo del otro. Está obsesionada con la imagen propia hasta el punto de mirar su reflejo en los pisos encerrados. En los hoteles, se prueba toda la ropa para mirarse en el espejo (67) —una repetición de la etapa infantil *imaginaria*. Se preocupa de los defectos del cuerpo (56) y de la edad (49). Por eso, se cuida para parecer joven (49), y no cena para mantenerse la silueta (67). Abundan las referencias a su afán por el arreglo:

> se puede estar desarreglada todo el día, pero a la tarde ... yo no dejaba de darme un baño y cambiarme. (50)
>
> ... en la vereda nunca me han visto desarreglada. (51)

No obstante —y es aquí donde nuestro punto de vista difiere de los citados anteriormente— si, de acuerdo con el procedimiento psicoanalítico, atendemos a algunos detalles

de sus enunciados,[28] veremos que su deseo no es del todo pasivo. En otras palabras, la relación de *transferencia* entre Choli y el Otro, ya sea éste el cine, la doxa o los códigos morales y sociales de la realidad ficticia, no es total sino problemática. Pero antes de volver a este tema, permítasenos otro inciso teórico.

La crítica feminista del cine ha señalado que la identificación de la mujer con la narrativa patriarcal y, por lo tanto, con la fantasía fílmica, no es uni-dimensional. Basándose en Freud, se refieren a una dimensión activa, masculina, del deseo femenino. Freud teorizó que, en la niñez, la feminidad de la mujer es precedida por una fase fálica y que en la vida adulta, la mujer nunca logra abandonar completamente las tendencias masculinas adquiridas en esta fase:[29]

> in the course of some women's lives there is a repeated alternation between periods in which femeninity or masculinity gain the upper hand. (Freud, citado por Teresa de Lauretis, 142)[30]

Sobre la base de esta última afirmación, proponemos que una lectura detenida de los enunciados de Choli en el "diálogo oculto" revela fuertes manifestaciones de lo masculino.

Ante todo, cabe afirmar que la representación de la mujer en el cine como espectáculo, es un cuchillo de doble filo. Ello porque si bien, por un lado, representa a la mujer como objeto sexual pasivo del hombre, según Mulvey, en los *films noirs,* se usa la misma representación para hacer de la sexualidad femenina un signo de libertad, peligro y desafío al poder masculino. En la misma línea, Janey Place sostiene que la fuente y la operación del poder —y el peligro que constituye para el hombre— de la "mujer araña" en las películas del *film noir,* se expresa visualmente tanto en la iconografía de la imagen como en el estilo visual: "The iconography is explicitly sexual, and often violent as well: long hair ... makeup and jewellery" (44-45). Sobre la base de lo anterior cabe sostener que —aún si se concede a Tittler que la adopción por Choli de la imagen de una *femme fatale* no sólo la convierte en una caricatura, sino también en el objeto sexual de la mirada del hombre— desde el punto de vista del deseo considerado como un anhelo inconsciente, el mero querer presentarse como una *femme fatale* revela por parte de ella una predisposición subversiva hacia el mundo *simbólico*.

Sin postular que el significado de una obra depende de la intencionalidad del autor real, creemos que algunas afirmaciones del propio Puig permite explorar esta línea de pensamiento. En una entrevista con Jorgelina Corbatta, el autor afirma que a él le gusta Mecha Ortiz porque es "a *femme fatale*, a woman with a past, a superior woman, very self-confident, with a lot of experience in life" (173).[31] Imagen que parece repetirse casi al pie de la letra en la caracterización de Choli, quien se pone sombra en los ojos porque la sombra "atrae más, parece que oculta un pasado" (*La traición* 68). Como su actriz favorita, cree que tiene mucha experiencia en la vida: "... *yo he hecho muchos méritos en la vida*, y ni bien cuento algo de mi vida la gente para la oreja" (60; el subrayado es nuestro). Para mostrarse segura de sí misma, como la *femme fatale* que desea ser, no tarda en seguir el consejo de su jefe: "hablar poco, tener mucha autoridad, presentarse muy bien puesta y no dar mucha importancia al cliente" (53), y actúa como una inspectora americana en su trabajo: "yo aproveché, ya que tengo tipo de norteamericana, para no darle importancia a nadie" (53).

Además, según se desprende del "diálogo oculto", ella no es una mujer sumisa ante el deseo del Otro, es decir ante el otro masculino. La agresión y el deseo de la omnipotencia del *moi* aparece a flor de su lenguaje. Cuando estaba vivo el esposo, Choli no le cedió completamente el propio deseo, ni en las palabras ni en la acción, y se lo repite tanto a Mita que se podría decir que obtiene alguna *jouissance* con ello:

> ... yo no me le podía callar a Jaureguí, yo siempre contestaba. (57)
>
> Yo a Jaureguí le contestaba siempre, y cuando se metía con el nene y no tenía razón yo era capaz de arrancarle los ojos, por más que fuera el padre. (67)
> Yo... le calentaba la cena a él, aunque pusiera cara de perro, que la comida estaba medio pasada. (57)[32]

Regaña a Mita varias veces porque no se rebela ante Berto:

Porque le decís ¡Sí! a todo. (49)

> ¡No le leas en voz alta el diario! que se deja de embromar tanto con ganar plata en vez de acompañarte al cine alguna vez. (51)
>
> Vos a todo que sí, porque te prometía ir a La Plata. (56)

> todas las veces que no viajaste fue por Berto, por el capricho del señor Berto. (56)
>
> Pero Mita, a Jaureguí yo no se lo hubiese permitido, que pegase un puñetazo en la mesa e hiciera llorar al chico porque insistía que te comprases esa tela.... (66)

... si yo hubiese estado en la mesa me ponía a defender al Toto .... (66).

En su crítica de las películas, *Angels Have Wings* y *To Have and to Have not*, Laura Mulvey afirma que ambas comienzan mostrando a la mujer como el objeto de la mirada del espectador y de los personajes masculinos en el cosmos ficticio. Sin embargo, según Mulvey, con el progreso de la narrativa la mujer se enamora del protagonista principal y se convierte en su propiedad, con lo cual pierde sus características exteriores de fascinación, su sexualidad generalizada y su erotismo, y se subordina al deseo del protagonista masculino (*Visual Pleasure* 13). Choli subvierte esta lógica porque, aún después de casada, no suprime del todo su sexualidad en cuanto a la belleza física. Como le dice a Mita,

> Se puede estar desarreglada todo el día, pero a la tarde, una vez que lo hacía sentar al nene a hacer sus deberes yo no dejaba de darme mi baño y cambiarme, así salía un rato al balcón. (50)
>
> Yo lo mismo no dejaba de arreglarme, me sacaba el trapo de la cabeza y el delantal y si era a la tarde me iba a tomar un mate a tu casa, vestida regia, impecable... (57).

Todo esto, a pesar de las burlas (¿protestas?) del esposo: "Si me arreglaba un poco él [Jaureguí] se me reía, como diciendo ¿para qué?" (51). Es por eso que Choli cree que si, en el presente de la ficción, el esposo estuviera vivo "se enfurecería, que me pinto los ojos y llevo el pelo suelto" (49). Esta última afirmación no significa, sin embargo, que en el presente falten los comentarios negativos. Como le dice a Mita, a la gente le da rabia que, al fallecer el marido, ella no se quedara encerrada y vestida de luto: "Les da rabia. Querían que me quedara encerrada en mi casa, toda de luto" (52).

En cambio, en lo que respecta a la manera de vestirse, Mita se ha convertido en la "propiedad" de Berto. Choli compara su situación con la de su amiga y opina acerca de la apariencia de ésta: "No le das importancia al arreglo porque Berto no quiere que estés llamativa"

(50). Luego la regaña y le dice que no tiene "que estar con esos vestidos de vieja, porque ... es ropa demasiado seria. Y antigua" (66), y le recomienda cómo vestirse:

> No digo que te pongas un vestido rojo fuego o el famoso verde turquesa, porque no es para tu tipo, pero lo mismo si yo hubiese estado en la mesa me ponía a defender al Toto, que lo único que quería era ver a la madre bien vestida, como una artista. (66)

Jonathan Tittler, como ya indicamos, sugiere que Choli merece la simpatía porque se le murió el marido; tal sería la actitud normal de acuerdo con la ética del Otro. Sin embargo, la propia Choli no siente la pérdida del esposo. De hecho, sus declaraciones al respecto sugieren alivio: "Yo cuando pienso en los doce años ¡doce! que viví con ese perro me desespero" (49), lo que hace pensar al lector que el fallecimiento del esposo la salvó de un matrimonio detestado. El único consuelo por los doce años vividos con Jaureguí es el hijo: "Por mi nene, si no doce años tirados a la calle" (50). Creemos, pues, que la afirmación —criticada por Tittler— de que Choli ya es una mujer liberada, debe juzgarse a la luz de esta última observación; a la cual se debe agregar que, en el presente del discurso narrativo, Choli trabaja y se mantiene no sólo a sí misma sino también al hijo.

En la búsqueda de la libertad y la auto-afirmación, la viuda se siente en desventaja porque tiene pocos estudios. Para ella, la educación es una herramienta para hacerse escuchar y para imprimir la propia identidad con respecto al otro. Es por eso que una vez contradice a Berto y le pide que escuche a su esposa porque ésta es educada: "Cuando lo contradije, porque vos habías estudiado y por eso te tenía que hacer caso en todo" (53). No extraña, pues, que lamente no haber estudiado: "Cómo me hubiese gustado estudiar a mí" (53).

De acuerdo con la actitud de Choli hacia su matrimonio, se puede decir que la amiga de Mita se siente "traicionada" por el Otro y más específicamente, por la institución matrimonial encarnada en su vida con Jauregui. Pero de la "traición" ha resultado una toma de conciencia por parte de Choli, quien ahora sabe que el Otro no tiene el objeto deseado. Es por eso que puede decirle a su amiga: "Yo ya no espero nada, me entendés? nada" (55). La solución es, pues, adoptar una actitud pragmática frente a la vida. Es decir, no limitarse al papel que el Otro le

impone a uno; en este caso, al rol de la mujer tradicional dedicada a los deberes domésticos. Esta toma de conciencia explica la actividad de Choli: trabaja viajando por todas partes, y se hace cargo, no sólo del propio bienestar, sino también del de su hijo. Además, de acuerdo con esta actitud pragmática, ni siquiera piensa volver a casarse. Como le dice a su amiga, si decide hacerlo será con alguien que le permita acceder al estudio, una herramienta —como ya indicamos— de poder para ella:

> Casarme no. Tendría que conocer muy bien a ese hombre, muy inteligente, del tipo de Ramos, que me enseñe, y de danzas clásicas, porque no quiero morirme ignorante. Que sepa de todo. (63)

A partir de lo anterior, se puede decir que aunque el discurso de Choli no remite a un suicidio *simbólico* —es decir a un rechazo total del orden *simbólico*—, tampoco pertenece totalmente al discurso del amo. El suyo es, pues, un discurso histérico; es decir, el discurso del amo inseminado con un deseo ajeno porque no corresponde del todo al deseo femenino *simbólico*. No obstante, cabe subrayar, si el deseo de Choli es subversivo no lo es intencionalmente. Como ya apuntamos, se trata de un deseo inconsciente que sólo se capta a través de sus palabras. Como lo ha señalado el propio Puig, el color de Choli está en su lenguaje porque allí se encuentra toda su psicología (Christ 56).

En cuanto a su amiga, Mita, la crítica tiende a ver en ella una mujer frustrada (Monegal, *Narradores* 369, 375), sumisa (Bacarisse 201) y virtuosa (Tittler, *Narrative Irony* 92). Como Choli, Mita también, según nos enteramos en el primer capítulo, "tiene la manía del cine" y "se casó con Berto que es igual a un artista de cine" (*La traición* 20). Sin embargo, a diferencia de ella, Mita es un buen ejemplo de la afanisis del sujeto detrás del significante que le ha sido impuesto por el Gran Otro —en este caso, el significante "Mujer". Si la subjetividad de Choli da señales obvias de resistencia ante el discurso *imaginario* del Gran Otro, no ocurre lo mismo con la de Mita. Lo que Tittler llama virtudes, es el conjunto de significantes que han producido la afanisis de la subjetividad de Mita, quien se acerca, sobre todo, al sujeto ideológico althuseriano.

La afanisis de Mita se da tanto en el nivel de la estructura como en el del acontecer, pues, como ha observado Tittler, desde el comienzo de la novela hasta su monólogo interior, es la persona que siempre está en otro sitio o que no habla. Así, en el primer capítulo nos enteramos de que está en Coronel Vallejos sólo gracias a los diálogos. Y aunque el segundo transcurre en Coronel Vallejos, en el hogar de los Casals, Mita es la única ausente.

En el "diálogo oculto," su "presencia" se caracteriza por un silencio total. Aquí, sin embargo, si bien no le escuchamos la voz, sabemos algo sobre su personalidad a partir de los parlamentos de Choli: como ya vimos, es sumisa al esposo porque siempre le dice "sí" a todo, no se viste bien porque éste no quiere que sea "llamativa". De hecho, según se desprende de las palabras de Choli, Mita se adorna de una manera sencilla: "Vos no te pintas más que los labios y te pones un poco de polvo ..." (50). Dicho de otro modo, Mita somete su sexualidad únicamente al deseo del marido.

En la carta de Berto, colocada al final de la novela pero escrita en la fecha correspondiente al segundo capítulo, éste dice haber escuchado una conversación entre Mita y su hermana, Adela, en la que aquélla guardó silencio cuando ésta la regañaba por entregarle todo el sueldo al esposo (297). Pero, quizás, lo más importante de la carta es que, con el silencio —según cree Berto— Mita parecía darle la razón a su hermana:

> Vos dirás que yo hago mal en darle importancia a lo que diga la tilinga esa [Adela], *pero es que Mita la tendría que haber parado en seco y mandarla a la mierda, y no le dijo nada, estaba callada* y *casi le daba la razón.* (297; el subrayado es nuestro)

He aquí, pues, un personaje que ha perdido la presencia y la voz propia en el Otro. Razón por la cual, los capítulos iniciales parecen ser metáforas de su subjetividad "ausente".

En la historia de Mita, es el esposo que predomina como el Otro. El deseo de Mita cede completamente ante el de Berto. En realidad, todo su discurso puede reducirse a la frase: "¿qué desea Berto?". Pero lo de ceder el deseo ante la *demanda* del otro, parece ser una característica de su personalidad aun antes de casarse. Desde el primer capítulo, el lector se entera de que la madre de Toto tiene el hábito de renunciar a sus deseos. Por ejemplo, aunque no se nos dice por qué,

este hecho se desprende del siguiente intercambio, tomado de los diálogos del capítulo inicial. Mita no sólo estudia una profesión que no le gusta, sino que, además, la abandona para casarse:

> —¿Violeta trajo algún chisme nuevo?
> —Se le dio por hablar de Mita, que para qué hizo el sacrificio de estudiar farmacia, *que no era lo que quería,* si después se casó y ya no piensa ejercer nunca más.
> —Le voy a escribir a Mita diciéndole que si está en La Plata, y mejor que mejor si está empleada en la universidad, puede inscribirse en la Facultad de Letras *como quería ella.* (19; el subrayado es nuestro)

Mita se casa y se queda en Vallejos aunque no le gusta. Como ya señalamos, piensa que el pueblo es feo. Pero su disgusto resulta más obvio en su monólogo interior, donde se queja de la falta de flores y del polvo: "... un día van a terminar de enterrar las casas los remolinos de polvo, hasta que paren de soplar los ventarrones de oeste a este" (137). La Plata, en cambio, pueblo que obviamente echa de menos, no es polvoriento porque allí no llegan los vientos que llevan el polvo a Vallejos. Además, está llena de perfumes de plantas, como Viena. Refiriéndose, a La Plata, pregunta en tono nostálgico, "¿cómo serán los árboles de los famosos bosques de Viena" (137-38). Se podría decir que, en este fragmento, Vallejos simboliza el matrimonio de Mita, y el polvo y la sequía del pueblo, la subjetividad asfixiada por el matrimonio. Ella misma parece reconocerlo cuando le dice a Héctor, que está a punto de salir para Buenos Aires: "Pensá en mí que me quedo enterrada en Vallejos" (163).

Ya casada, Mita vive para satisfacer los caprichos del esposo, incluso, según afirma Adela: "... lo que *quiere* Berto es que Mita no trabaje más ni bien las cosas de él se le arreglen un poco" (16; el subrayado es nuestro). Y, al parecer, Berto está seguro de conseguir este fin porque dice en la carta dirigida a su hermano:

> ni bien las cosas se arreglen *quiero* que deje el hospital, podemos arreglarnos sin ese sueldo tan pronto como vea la situación más clara. Si la semana que viene cierro el trato con el inglés soy capaz de que me da un ataque y *la hago renunciar ese día mismo.* (296; el subrayado es nuestro)

Además recordemos aquí, que Mita le entrega todo el salario al esposo, algo que, como ya insinuamos, quizás haga a regañadientes.

Mita se dedica a jugar a la escondida con el esposo por lo que a sus verdaderos sentimientos se refiere. Gracias al diálogo del segundo capítulo entre las sirvientas, sabemos que Mita no quiere que Berto la vea llorar (30). Y, cuando se le muere el hijo recién nacido, tampoco deja que la vea llorar (145), precisamente porque ha sido él quien ha prohibido llorar a ella y a Toto: "... lo peor es que Berto nos tiene prohibido llorar cada vez que recordamos" (143). Pero también —con el hijo— se esconde del esposo para dibujar artistas y carteles de cine (150, 154).

Según nos enteramos en el monólogo de Teté, aunque a Mita no le gusta dormir las siestas con el esposo, no se lo dice, pero se queja con otros: "... se queja de que Berto la hace quedar a dormir la siesta y no puede ir a tomar solcito" (99). Si Mita es sumisa con el esposo, es porque ha introyectado la máxima patriarcal y machista de lo que significa ser mujer. Por ejemplo, llora porque cree que "las mujeres son flojas" (147), no sólo porque son sensibles, sino también porque les falta voluntad propia.

Habiendo asumido el papel de mujer castrada los hijos deben representar, para Mita, el falo que no tiene. Pero Toto no cumple bien el papel porque no se ajusta a la imagen ideal de un hombre. En realidad, la actitud de Mita hacia su primogénito es ambigua. Por un lado quiere que sea todo hombre; por eso se queja de que no crezca (122, 129, 140), y lo compara con Héctor, cuyo desarrollo masculino obviamente admira (122, 140). Pero, por otro lado, quiere que el chico mantenga para siempre el lazo pre-*simbólico* con ella. Por ejemplo, cuando Berto insiste en que Toto vaya al colegio de pupilo para "estar lejos de tus [de Mita] polleras" (142), Mita resiste para sus adentros, porque

> los chicos se vuelven hombres en los colegios lejos de los padres, dicen ¿y yo me hubiese quedado sin mi chico? que después al fin de las clases me volvía hecho un hombre? ¿y a una madre le pueden así arrancar su chico y después devolverle lo que les da la gana? .... Van a arrancar a mi chico para devolverme después un grandullón que le da vergüenza ir al cine con la madre? (142)

En cambio, cree que el niño muerto hubiera representado mejor el falo deseado. En sus fantasías lo imagina más hombre que Toto, capaz de poner en su lugar a los otros muchachos, de jugar a los deportes, y andar en bicicleta. (139). De hecho, imagina que si el muchacho no hubiera

muerto habría crecido como Héctor: "crece y crece y de un verano para otro ya nadie lo conoce, que se hizo grande, como el Héctor" (152). No obstante, en este caso también, el deseo al niño fálico es para satisfacer el deseo de Berto:

> Berto ... lo revisa por todas partes y no le encuentra un defecto porque el nenito es precioso y fuerte y de un pelotazo rompe todos los vidrios del jol. (139)

> ... con el nenito sí que iba a estar contento Berto, box y fútbol desde chico, y nada de mimos, con él sí que iba a estar contento Berto, no con este flojo, con este ... gallina del Toto. (148)

De acuerdo, pues, con la realidad patriarcal en que vive, las películas que ha visto y los libros que ha leído, lo que desea Mita es cumplir el papel que le impone el Otro: ser buena esposa y madre. En consecuencia, bloquea casi completamente todo acceso al propio deseo, suprime su individualidad y se entrega mansamente al Otro. Pero, incluso así cree que ha fracasado en su papel y se siente frustrada.

En este contexto, entonces, la fascinación del cine y la lectura cumplen otro papel: le ofrecen un escape de las frustraciones de la vida cotidiana. Es cierto que en los libros y en el cine también ocurren "cosas malas" porque en los mundos *simbólicos* de ambos, con sus construcciones ideológicas imaginarias, también existen lagunas. Por un lado, Mita se identifica con estas lagunas, por eso llora con los personajes de los libros que lee (146), y simpatiza con el fin trágico de Romeo y Julieta (153). No obstante, por otro, la fascinación del mundo ficticio cinematográfico le permite soñar o fantasear. Es decir, le da la posibilidad de crear otro sistema de significación con su propia lógica. Cuando la fantasía cinematográfica no termina como ella lo desea, puede completarla con su propia fantasía. A partir de allí, el cine se convierte en un espacio que ofrece las coordenadas para desear. Entonces, aunque ella sabe que fantasear, o "volar con la imaginación" es entregarse a la ilusión, por otra parte, opta por ésta sabiendo muy bien que al final ha de volver a la realidad detestada: "tanto volar con la imaginación a ilusionarse e ilusionarse yo y el Toto y de más alto que las estrellas nos caímos" (152).

Por ejemplo, en lugar del final trágico de la película *Romeo y Julieta* Mita proporciona, en su imaginación, un final más agradable en el cual Dios

> hace que Julieta se despierte a tiempo cuando Romeo se está por matar, y así cumplen lo que tanto habían querido, son felices ¿y qué hacen? ¿tienen hijos? ¿se van a vivir a una casa? algo mejor tendría que ser, que montan dos caballos, uno blanco y uno rojo y galopan lejos, lejos, en una nube de huracán que los lleva al lugar más hermoso que hay, a un *lugar que nadie conoce y que por eso no se puede saber todo lo hermoso que es, las flores que hay allí y el perfume que tienen nadie los conoce y lo que puede pasar cuando se huele el perfume de una de esas flores nadie puede saber,* que a lo mejor basta aspirarlo para volverse flor, y un ave del paraíso despliega las alas para posarse y hundir el pico en el néctar y hunde las alas en el aire y alto, alto va .... (153; el subrayado es nuestro)

Como indican los subrayados, Mita parece estar consciente de que el mundo *imaginario* perfecto que fantasea no existe ni puede existir porque es "un lugar que nadie conoce y que por eso no se puede saber lo hermoso que es" (153).

Luego del final genérico fantaseado, personaliza la fantasía y se inscribe en ella:

> el aire se va con lo mejor que *tengo, que es mi néctar, en el pico delicado del ave del paraíso,* de plumas arqueadas que brillan al sol y más brillan todavía a la luz de la luna, y *me* lleva alto, alto desde donde se ve por fin cómo es el campo, y los bosques y los ríos que son letras, y dicen lo que *yo quiero* saber, lo que *yo más quiero* saber, y no son plumas rojas lo que tiene en el ala el ave del paraíso, es que está herido, y *bajamos* poco a poco hasta la tierra y lo *curo, me rompo* a tiras el vestido para vendarlo ... (153; el subrayado es nuestro)

Pero, como indica la última frase, aún en la fantasía el papel que busca Mita es el de madre. Precisamente, de una madre que busca a un príncipe como falo. Y, para conseguir el falo deseado debe acudir a otro mito del Otro, al de la bondad:

> ... y hay un cuento en que el hada premia los buenos sentimientos y transforma al ave en príncipe, y es un príncipe lo que *quiero yo, un príncipe de los hombres, un principito hermoso* ... (153; el subrayado es nuestro)

Queda claro, pues, que la fantasía es, en realidad, una repetición idealizada de su deseo en la vida real: el deseo pasivo y femenino al servicio del Otro: "lo curo, me rompo a tiras el vestido para vendarlo...." (153).

Hasta cierto punto, se puede decir que Mita, es "traicionada" por el Otro: tanto porque Toto no le resulta el falo deseado como porque se le muere el segundo hijo. No es de extrañar, entonces, que se vea como una víctima:

> total a nadie le importa nada, sí, esa es la verdad, a nadie le importó nada, y todos se olvidaron y como si no hubiese pasado nada. (138)

Pero, quizás la "traición" más importante, la que Mita preferiría reprimir, es la del matrimonio. Un sentimiento de "traición" le hierve en el corazón, que se deja sentir en el silencio de la conversación con la hermana escuchada por el marido, y en el del diálogo telefónico con la amiga. Es un sentimiento de "traición" que explica, primero, la contradicción entre la bondad exterior social alabada por los demás personajes, y las maldiciones que profiere a solas:

> "Mita, usted se insulta sola" y ella "así me desahogo un poco, de lo que me hacen rabiar estas mierdas". Una mala palabra detrás de la otra. Si se lo digo a Yamil no me lo cree, y Estela que me dice vamos a la farmacia Modelo, que me gusta conversar con la señora Mita, que es tan fina... (122)

Además, su sentimiento de "traición" proviene de la falta de creencia en Dios. Porque, para ella, si Dios existiera, el Otro *simbólico* sería perfecto. En consecuencia, la amabilidad y la bondad, requisitos de la ética, ocultan la agresividad inconsciente del *moi* de Mita.

A partir de lo anterior, se puede decir que la vida de Mita, en cuanto se entrega casi totalmente al discurso del amo, corresponde cabalmente a la vida ética. En efecto, Mita vive en el círculo vicioso de la repetición mortal dentro de las coordenadas limitadas que le ofrece la fantasía ideológica del Otro. Sea éste la realidad patriarcal machista que vive día a día, las películas que mira o las novelas que lee. Porque las construcciones imaginarias —de imaginación— e *imaginarias* (ideológicas) del cine, en vez de ofrecerle una salida, la devuelven al mundo real que detesta.

Toto

Considerado el protagonista de la novela, Toto es el personaje más estudiado por la crítica. Por lo tanto, a continuación revisaremos algunos de los estudios más relevantes para nuestra hipótesis sobre el mismo. Según Ricardo Piglia, a través de Toto, la novela demuestra que

la alteridad es producto de las relaciones concretas. El protagonista, afirma Piglia, toma conciencia de su cuerpo y lo detesta, de modo que la novela sirve como una "máscara narrativa para distanciar ese descubrimiento" (350). Toto elige enmascararse en el mito de la clase media, evasión que confirma su destino (353), pues, cuando trata de profundizar un poco en las virtudes de dicha clase, cae al otro lado. Por lo tanto, muchas veces se encuentra en el medio tratando de conciliar las dos imágenes que quiere encarnar simultáneamente. Así, en la imposibilidad de elegir, busca refugio en lo imaginario, estrategia que termina siendo una prueba de su "diferencia" (358).

Sus "ilusiones", sigue Piglia, se fundan en el cine porque, primero, en la oscuridad de la sala el cuerpo se borra puesto que no es visto ni se ve a sí mismo. Y, segundo, porque allí encuentra la inversión de su experiencia del mundo y puede pensarse como un espíritu. Y si Toto no se proyecta en un actor es porque el objeto de su búsqueda es cobijarse en el mundo lujoso del cine, donde todo deseo es colmado sin repugnancia. Sólo busca recuperar la fascinación del cine y revivir esta ilusión. Al final, opina Piglia, Toto "será el único traicionado" (360-62).

Aunque René Campos no se detiene en el cuerpo del protagonista, también ve en Toto un personaje desgraciado, en conflicto sexual con su medio, que trata de dar sentido a su vida mediante valores imaginarios. Como Piglia, sostiene que el cine sirve como espacio para las fantasías, la subjetividad y el deseo de Toto. Sin embargo, a través del cine, Toto adquiere una visión distorsionada y simplista de la realidad porque no se da cuenta que las películas son máscaras de la represión que intenta evitar ("Las películas de mujeres y *La traición de Rita Hayworth*" 62). Su necesidad de rebasar prescripciones sociales y sexuales encuentra salida en las películas porque puede creer que la historia representada es la que él se cuenta (63). Si bien el cine también traiciona —porque su cosmos ficticio suele perder el equilibrio, la perfección y la previsibilidad— para Toto, la ilusión persiste porque en la fantasía puede proyectar su propia subjetividad en el mundo recreado (65). Sin embargo, afirma Campos, la condición alienada de Toto no sólo se explica porque ignora los niveles de significación ideológicas e insiste en

quedarse con la visión irreal del cine, sino también porque la realidad misma enajena al individuo. Como dice Rodríguez-Monegal, "lo que aliena no es el ir a las películas en sí mismo, sino más bien, el ir a las películas es sintomático de alienación" (citado por Piglia 66).

Como se desprende de los estudios citados, la caracterización de Toto muestra aún más claramente la problemática de la relación de *transferencia* entre el sujeto y el Gran Otro. En realidad, la trayectoria existencial de Toto, remite a su origen histérico. Sus dos monólogos ponen de manifiesto, no sólo el drama edipal, sino también su fracaso parcial. En dichos monólogos, aunque él ya ha superado la edad en que todavía es normal el lazo *imaginario* con la madre,[33] Toto todavía quiere mantener dicha relación; lo cual explica su angustia cuando la madre lo deja solo para ir a dormir la siesta con el padre:

> ¿Adónde te vas ahora, ya es hora de dormir la siesta? ¿adónde? hoy no tenés que trabajar en el hospital ¿adónde te vas, a hacer una torta? ¡mami no me dejes sólo que quiero jugar otro rato ¿por qué no me hacés una torta? mamá no va a la cocina, va al dormitorio ¿a buscar el libro de recetas? Papá la llamó y mamá tuvo que irse a dormir la siesta. (36)

Aunque ya tiene nueve años, se siente compitiendo con el padre por el amor de la madre: "mamá me prometió que hoy no dormía y papá no la dejó" (87). Ello, a pesar de la intervención *simbólica* paterna: "yo una vez la desperté a mamá a la siesta porque me aburro y papá 'nunca te he pegado pero el día que te ponga la mano encima te deshago' (37).

Toto se siente más cómodo con la madre. Por eso, cuando está en la sala del cine con su padre, trata de escaparse para buscarla: "hay una puerta cerrada con llave y si estuviera abierta me escapo a la farmacia donde estabas vos mami, cruzando la plaza" (33). Se puede decir que, de una manera simbólica, la puerta cerrada con llave representa la prohibición del padre en lo concerniente a la relación *imaginaria* del muchacho con la mamá; la puerta es aquí el símbolo o la Palabra del Otro *simbólico*. Entonces, los dos monólogos de Toto revelan el hecho de que no ha introyectado la Palabra de una manera satisfactoria: "... ¡escondo la cabeza entre los pantalones de papi! *pero mucho mejor para esconderse son tus polleras*" (34; el subrayado es nuestro).[34] Los juegos y la narración a solas de las películas que ha visto,[35] son sustitutos no sólo

de la madre, sino también del Otro paterno mal introyectado. Por ejemplo, ante la amenaza del padre: "te deshago", Toto afirmará para sus adentros: "voy a pensar en una cinta que más me gustó, porque mamá me dijo que pensara en una cinta para que no me aburriera a la siesta" (37).

Pero si Toto no ha logrado integrarse del todo en el Otro *simbólico*, no deja de intentar acercarse al padre. Por ejemplo, trata de compartir con él ese mundo del cine que ha conocido a través de la madre. Y la intensidad con que busca ese acercamiento se expresa en la angustia que le provoca la ocasión: "A papá no le va a gustar, ay qué miedo, no le va a gustar" (82). Dicho anhelo se hace más evidente aún cuando, después de ver la película, el muchacho está dispuesto a renunciar a su propio deseo por el del padre: "papá decía que le gustaba Rita Hayworth más que ninguna artista, *y a mí me empieza a gustar más que ninguna también*" (82; el subrayado es nuestro). Ello, a pesar de que el muchacho cree que Rita Hayworth ha violado las reglas básicas del Otro: "a veces pone cara de mala, es una artista que hace traiciones" (82).

No obstante, este entusiasmo por el gusto del padre no tarda en evaporarse. Después de la película tras expresar su gusto por Rita Hayworth, Berto abandona al chico para ir a escuchar un campeonato de box en la radio con sus amigos, en vez de ir a la confitería con la familia, como esperaba Toto. Además, el padre no cumple con la promesa hecha a la esposa y al hijo: "... ahora voy a venir siempre al cine con Uds." (82). Naturalmente, decepcionado, Toto se siente "traicionado" por el padre[36] y, por extensión, por el Otro *simbólico* que él representa. Ahora puede volver a la impresión inicial que tuvo de Rita Hayworth, compararla con la del padre y sacar la debida conclusión:

> ... papá dice que es [Rita Hayworth] la más linda de todas. Voy a escribir en letras grandes R. de Rita y H. en letras grandes, le dibujo de fondo un peinetón y algunos castañuelas. *Pero en "Sangre y arena" traiciona al muchacho bueno. No quiero dibujar R.H. en letras grandes.* (83; el subrayado es nuestro)

El rechazo de la lógica del padre simboliza un rechazo del Gran Otro. Pero, además, aquí, queda muy obvio el paralelo establecido por Toto entre la "traición" del mundo cinematográfico y la que él sufre en la realidad. Igual que el muchacho bueno de la pantalla, traicionado por Rita

Hayworth, él se siente "traicionado" por la "Rita Hayworth" de su realidad, el padre. A partir de todo lo anterior, se puede decir, entonces, que Toto es "traicionado" varias veces: primero, parcialmente por el Otro *imaginario*, la madre, quien lo abandona durante la hora de la siesta; segundo, por el padre; y tercero, de acuerdo con Piglia, por el propio cuerpo.

El discurso que Toto inventa para superar su angustia crea un espacio contradictorio porque en él se entrecruzan todas las tipologías de discursos identificadas por Lacan. En primer lugar, si bien no ha introyectado satisfactoriamente la Palabra del Otro, Toto está consciente de la diferencia sexual que le ha impuesto el Otro por nacer con una anatomía masculina. Y trata de vivir de acuerdo a ella. De allí que sus acciones y parlamentos repitan el discurso del Otro. Como lo ha observado Pauls, la cuestión del sentido del sexo se plantea para este personaje en forma de alternativas binarias: muñeca/muñeco, chico/chica etc. (23). En función de esta lógica, elige a Alicita, como objeto amoroso del sexo opuesto: "Yo quiero ser el novio de Alicita" (74). Y cuando fracasan sus empresas para conseguir el objeto deseado, se complace en narrar las conquistas de su primo Héctor (184-85) y hasta se convierte en alcahuete del mismo (230), estrategia mediante la cual parece obtener un goce vicario. Pese a la imperfección del propio cuerpo, su percepción del cuerpo proviene del *imaginario*. De allí la admiración que siente por Raúl García (85). Su comprensión del bien y del mal también cae dentro de la lógica binaria del Otro, lo cual explica su rechazo de la conducta de Rita Hayworth.

Sin embargo, no toda la identidad de Toto cabe en el discurso del Otro. En efecto, junto al discurso del amo que repite, hay otro; producto de una histeria que se encuentra ante todo en el cuerpo. De acuerdo con el ya citado estudio de Piglia, desde el punto de vista lacaniano se puede decir que, dentro del discurso *imaginario* patriarcal sobre el cuerpo masculino, el cuerpo de Toto es *real*. Es la mancha que no permite la clausura del discurso ideológico en torno al *point de capiton:* Hombre. Es decir, ante el cuerpo de Toto, "petiso", "enano", el concepto *imaginario* de hombre falla. A diferencia de los demás hombres en la novela —Héctor, el padre de Toto, Raúl García, Cobito, Adhemar y otros— Toto no "crece." Simbólicamente, el no crecer remite aquí al

estatus histérico del cuerpo de Toto y a la imposibilidad de integrarlo en el concepto *imaginario* de hombre.

Es este mismo hecho el que enfatiza Alan Pauls, quien centra parte de su estudio en la oposición Toto/Héctor. En su opinión la novela

> escenifica el enfrentamiento entre dos lógicas, una lógica del crecimiento y una de detención; o entre dos modalidades de la transformación: la transformación extensiva de Héctor, ligada a una cronología que la organiza en ciclos y estados previsibles; transformación intensiva de Toto, inmóvil, vinculada con el terreno del lenguaje y la acción. (19)

El cuerpo de Héctor, afirma Pauls, es continuo y expansivo, mientras que el de Toto anula la continuidad: es un campo de acontecimientos y cortes. Lo cual reafirma la lógica de *lo real* lacaniano: lo estático, el punto de origen que siempre queda en el mismo lugar.

La mayoría de las veces, Toto rechaza el cuerpo *imaginario*, coordinado, coherente, para entregarse al goce del cuerpo pre-lingüístico. Como lo ha observado Piglia, Toto se niega a habitar su cuerpo cuando se resiste a orinar (*La traición* 34), a andar en bicicleta (104) y a nadar (128) y, se puede agregar, cuando se resiste a bailar: "Yo me equivoqué de pierna y no *quise más ir a jardín de infantes*" (32; el subrayado es nuestro). El resultado de este rechazo es lo que Piglia ha llamado la "independencia" del cuerpo. Un cuerpo que actúa solo y termina siendo extraño, incomprensible, el cuerpo de otro (353). Este continuo retorno, al cuerpo que el mismo crítico llama, "el cuerpo olvidado", es un retorno a la *jouissance* primordial, una entrega momentánea a la muerte *simbólica*.

En realidad, Toto no sabe responder adecuadamente a la *demanda* del Otro. Por ejemplo, aunque a nivel consciente desea ser el novio de Alicita, no puede ocultar su admiración por los hombres, como lo demuestra su descripción del físico de Raul García (85). Más aún, en la fantasía asume el papel pasivo femenino:

> qué lindo irnos a vivir a una cabaña, porque con la fuerza que tiene puede matar a los osos y si *yo me quedo en el trineo desmayado en la nieve viene y me salva* .... (85-86; el subrayado es nuestro)

Los otros personajes no tienen dudas en cuanto a la sexualidad de Toto. Héctor, lo llama "maricón" (130, 190) y Esther le dirá en la cara:

> te crees gran cosa y sos un mocosito maricón. Todo el día metido entre las chicas ¿y a qué tanto hablar de Adhemar? ¿estás enamorado de él acaso? anda sabiendo que nunca vas a ser como Adhemar porque no sos más que un mariconcito charlatán. (239)

Al contrario de la norma, según la cual "los varones tienen que estar con los varones" (110); Toto se pega a la madre (109) y a las chicas (103, 239).

"Traicionado" por el padre y en conflicto con su contexto social inmediato, para Toto, el *imaginario* cinematográfico se convierte en la fuente de la verdad. Allí espera encontrar el objeto deseado. Se podría decir que, como actividad que sustituye al amor paterno y, a veces, al materno, el cine se convierte para él en un fetiche. Es de acuerdo con la lógica del fetiche que se debe entender el tiempo dedicado a dibujar[37] artistas y la afición al cine: "...lo más lindo que todo son las cintas" (72). Aquí el cine es, pues, un objeto, o una actividad fálica con la que se busca llenar el vacío dejado por la pérdida del amor *imaginario* materno, un vacío que no ha podido llenar la Palabra paterna.

Pero en su identificación con el medio cinematográfico, Toto repite el discurso *imaginario* de un contexto social en el cual él no cabe. En el mundo del cine, encuentra la imagen del cuerpo *imaginario* ideal. Y compara a la gente que está a su alrededor con los personajes del cine: Lalo tiene "cara blanca de artista" (71); el tío de Alicita tiene "cara de las cintas" (75); una maestra de su colegio lleva

> el guardapolvo apretado de cinturita de corsé de *Lo que el viento se llevó* y los tacos en punta de pies y los rulos y la cara linda de las bailarinas que bailan en fila, no la cara traicionera de Rita Hayworth. (83)

Sin embargo, consciente de las limitaciones de su propio cuerpo, no lo compara con el de un artista del cine.

Además, tanto en la realidad como en el mundo del cine Toto busca sustitutos paternos. En la realidad, su imagen del padre ideal es el tío de Alicita porque, a diferencia del propio padre, que grita cuando alguien lo despierte de la siesta, aquél "es bueno nunca se enoja parece" (75).

También, a diferencia de su padre, que "tiene la barba que pincha porque es nervioso" (76), el tío de Alicita se afeita, de modo que su barba no pincha. Pero si el mencionado tío es ideal como padre, es porque le recuerda a Toto, a un personaje del cine:

> Yo lo dibujé como Robert Taylor al que se casó con la tía de Alicita y me salió igual, que hice los dos ojos bien iguales grandes abiertos con pestañas y con nariz chica y la boca chica con los bigotes finitos y el pelo con el pico en la frente y sin raya como Robert Taylor.... (76)

Como lo ha señalado René Campos, los personajes del cine sirven como voz media,[38] a Toto para la interpretación de su mundo. En realidad, su vivir diario es guiado por el mundo del cine. Así, "Norma Shearer es una artista que nunca es mala" (37). Más que Myrna Loy, le gusta la buena Luisa Rainer (76-77). Y quiere ser bueno porque ha aprendido de una película de Shirley Temple que la bondad es premiada por el Otro. En dicha película, según nos lo cuenta, el abuelo malo de Shirley Temple, que "al principio ni la mira.... después la empieza a querer porque es buena" (45). Pero él no quiere ser como la protagonista del principio de la película: "Yo no soy un pescadito malo ... como la Shirley Temple" (46). Como la madre, Toto participa emocionalmente en los sucesos de las películas que ve: "yo lloré cuando se mueren Romeo y Julieta ..." (41). Y piensa que Pocha es mala porque se ríe cuando él le cuenta que una viejita lloró en el cine (41).

Sin embargo, según ya señalamos, el *imaginario* cinematográfico también tiene lagunas y Toto, igual que la madre, tratará de llenarlas con la propia imaginación. No obstante, el mundo fantaseado es un collage de los dos sistemas significantes que él ya conoce: su propio contexto social y el mundo fílmico. Por eso, no es extraño que en sus narraciones —o recuerdos— de las películas que ha visto, Toto confunda el mundo cinematográfico recordado y la realidad. Por ejemplo, en el nivel de la sintaxis, en muchos casos no hay un corte tajante entre el mundo ficticio del cine y la realidad, como lo demuestra el uso de la conjunción "y" en el siguiente ejemplo:

> Cuando mami se levante de la siesta me tiene que jurar que a la palomita no la alcanza nadie, da una vuelta por acá y por allá, las serpentinas mami las tira mejor que nadie van desenroscándose y dan más vueltas que un pajarito hasta tocar el suelo, *y la Ginger Rogers da una vuelta entera* .... (39; el subrayado es nuestro)

Del mismo modo, Toto pasa de hablar de Raúl García —su imagen del padre ideal en la realidad— para contar una escena de la película *María Antonieta*:

> Raúl García ... cuando baila en el club con la de Millán pone cara de estar con los ojos cerrados y que sueña que baila, no sé dónde que le gustará tanto, *en la corte de María Antonieta con Norma Shearer de la peluca más alta que hay.* (85; el subrayado es nuestro)

Igualmente, inscribe sus propias angustias y miedos en el mundo del cine que narra. Lo fantaseado al final del *Gran Ziegfeld* es una reproducción de la ya comentada hora de la siesta; el mandaderito no es otro que el mismo Toto durante esta hora, abandonado por los padres, triste y aburrido:

> ...con la nieve que empieza a caer van a hacer muñecos, van a ir a dar vueltas en trineo *a la hora de la siesta y el mandaderito se pone triste porque no le dice que lo van a llevar.* (77; el subrayado es nuestro)

y el padrastro no puede ser otro que el propio padre, quien grita cuando se le despierte durante dicha hora: "el mandaderito llora todas las noches, bien despacito para que el padrastro nervioso no se despierte y grite" (78).

Como su madre, Toto llena las lagunas del mundo ficticio del cine con la propia imaginación. Pero, en la medida en que busca eliminar toda contradicción del discurso del mundo fantaseado, dicho discurso también, es *imaginario* en su esencia. En unos casos, sustituye las partes desagradables con la propia fantasía. Por ejemplo, para el final trágico de Luisa Rainer en el *Gran Ziegfeld* ofrece lo siguiente: "... el tío de Alicita si fuera artista haría que se casa con Luisa Rainer... en vez de que se muera..." (76). Y para el final de la misma película, Toto propone: "Entonces sería lindo que siguiera la cinta con el que se casó con la tía de Alicita" (77). Toda la composición sobre la mejor película que ha visto consiste en significantes que giran en torno al significante maestro, el "Amor".

Algunos críticos reconocen únicamente el valor repetitivo del discurso de Toto. Es decir, lo ven como la repetición no-problemática del discurso del amo. Por ejemplo, Alicia Borinsky le niega al protagonista toda individualidad:

> Toto attains the only individuality that a colloquialism can grant; he is in fact another expression of colloquialism and commonplaces ... Convention is ubiquitous, but it is seen as the only possible discourse, a compelling alternative that is never questioned. (101)

La falta de cuestionamiento se ubica en el nivel del discurso mismo del muchacho:

> The absence of different levels of textual depth reveals the lack of questioning, we know that Toto produces this discourse, but nothing in its postulation —except the certainty that he is alone— allows us to decide whether he is speaking with another entity, or whether we are being given his private thoughts. It is as if the existence of an interior "life" had been bracketed. Private and public language fuse into one. The clichés are neither a means of communication with others that allows for the evasion of more profound, and hence, more dangerous contacts, nor the escape routes of a private discourse. (101)

Entonces, para Borinsky, el inconsciente de Toto

> is not a space with its own language, it is absorbed by cliché. It is exterior. There is no difference between its dictionary and the one employed by gossip. There is no specific code to unveil the discourse of a private *persona* who thinks and feels in isolation. This *persona* does not manifest itself as anterior to the discourse. Instead, it is the internalization of the Same, the production of the Same. (102)

Y más adelante, en el mismo artículo, afirmará:

> Toto ... loves to copy and in that exercise he points out the interstice that seperates him from his referent, the interstice that makes him only a desire towards his referent. He does not have any "depth" since he is only an empty receptacle that obtains meaning through imitation, the meaning of being an imitation. That is the reason why he does not have a "life" and his presence consists of an acceptance of that which is already there. (104-105)

Para Borinsky, entonces, Toto remite al sujeto althuseriano. Pues, le niega una dimensión histérica o analítica. Pero, como ya vimos con Piglia (véase nuestra p. 27), aunque Toto se enmascara en la clase media, a veces se encuentra en el medio porque trata de profundizar en los valores de la misma. Es decir, hay una dimensión no repetitiva en su discurso. Por su parte, Alan Pauls ha observado que los dibujos copiados por Toto cumplen funciones ambiguas y a veces contradictorias. Ello, porque, aunque la copia es, por un lado, una actividad de subjetivación, también es, por otro, una actividad con posibilidad de desvío. De allí que la copia y el montaje supongan también una línea de des-subjetivación (40-41). Por eso, para Pauls, las copias de Toto no son inocentes como lo demuestra el que siempre haya un exceso: el molino con cuatro aspas en vez de tres; el dibujo del aparato digestivo que deja entrever el aparato reproductor. El exceso

en la reproducción, afirma Pauls, no consiste sólo en una infracción de las leyes que deben regir la "buena" copia; su fuerza también reside en su capacidad para poner en contacto dos sistemas que originan series de enunciados distintos (44).

Además, la sexualidad ambigua de Toto, según el mismo crítico, pone en acto el espacio intermedio que se abre entre los polos de la diferencia sexual; la "tierra de nadie" (55-56). "Lo neutro", afirma más adelante, es "la fuerza que *La traición* opone a todo paradigma, pero más explícitamente al de la diferencia sexual" (56). Aquí está, pues, la lógica del discurso analítico lacaniano. Un discurso que problematiza e interroga los significantes *simbólicos* que definen los roles sociales impuestos por el Otro sobre los individuos.[39] Sin embargo, de acuerdo con Mac Adam, se debe agregar que, aunque Toto representa "a coming to self-consciousness of the kind which may represent the origen of the artist" (*Modern Latin* 92), en *La traición* no ocurre la transformación, sino sólo la posibilidad de su ocurrencia (92). Habrá que esperar hasta *El beso de la mujer araña* para llegar a eso. En *Boquitas pintadas* —la obra que vamos a analizar en el siguiente acápite— Puig profundiza el tema del deseo a través del amor y el conflicto.

Deseo, amor y *transferencia*.

Igual que en *La traición*, la realidad *simbólica* de *Boquitas pintadas* también se define por los mitos de las formaciones discursivas de los productos de la cultura popular consumidos por los personajes. Aquí, se profundiza aún más la relación problemática entre el deseo individual y la relación de *trasferencia* del sujeto con esta realidad social. Esta problematización se lleva a cabo poniendo en evidencia la relación del sujeto con los mitos del orden *simbólico* y con la otra persona en la relación amorosa, unión de fantasía *par excellence* ofrecida al sujeto por el Otro para llenar su vacío original.

Boquitas, sin embargo, difiere de *La traición* porque aquí, para narrar los eventos, Puig toma prestado algunos motivos temáticos de la relación amorosa del género popular que la novela, por su subtítulo, *un folletín*, pretende imitar. Además, y todavía con el mismo fin, aquí también, Puig hace uso de ciertos motivos temáticos de las canciones populares que encabezan las "entregas", en especial, los del tango y del bolero. Entonces, se puede decir que en esta novela, se trata no sólo de la relación de *transferencia* entre los personajes y los productos populares, sino, también, de la relación del autor con éstos mismos productos en lo que respecta el tratamiento del tema del amor. A partir de lo dicho, antes de analizar este tema, nos parece conveniente ofrecer un breve resumen del concepto lacaniano del amor basado en la *transferencia* y luego otro, sobre el tratamiento del tema en los productos populares escogidos por nuestro autor para narrar los eventos: el folletín, el tango y el bolero.

Según Ragland-Sullivan, el amor basado en la *transferencia* le permite al sujeto dar coherencia a su deseo mediante la identificación del mismo con la fantasía ("Plato" 749). Desde este ángulo de enfoque, el amor aparece como un fenómeno de lenguaje sin relación con la *necesidad*: "[love] emerges out of speech as a demand that is not linked to any need ... a demand that constitutes itself as such only because the subject is the subject of the signifier" (Lacan, citado por Salecl 191). En suma, el amor no existe fuera del habla.

Enamorarse, es reconocer en el otro la imagen narcisista que forma la sustancia del ideal del Ego de uno mismo. Es decir, colocamos el objeto amado en el sitio del propio ideal del Ego (187). De allí que, para Lacan, lo que le da al objeto amado su dignidad y su super-valoración es la (supuesta) presencia del *objeto a* en él/ella:

> ... 'by being over-valued, it [the object] has the task of saving the dignity of the subject, that is, of making something else out of us than a subject submitted to the endless sliding of the signifier. It makes of us something other than the subject of speech, and exactly this something is unique, invaluable, and irreplaceable, it is the true point at which we can finally mark what I have named the dignity of the subject. (citado por Salecl 192)

No obstante, cuando se considera que el amor es "a demand ... that addresses being ... some being that is inaccessible as long as it does not answer. Love addresses that point in speech where the word fails" (192). El amor, entonces, busca en el otro el *objeto a*, no representable en uno mismo, pero alrededor del cual uno organiza su deseo. Frente a este hecho, afirma Michel Silvestre, el sujeto tiene dos opciones posibles: "the point at which he no longer has any words, he can either try to encircle or stuff it with a stopper" (citado por Salecl 192).

Si el amor funciona como un tapón, el objeto amado hace invisible el vacío en el Otro; como en el caso del amor romántico, en el cual el objeto es elevado. Si, en cambio, sublimamos el objeto, entonces hacemos un círculo a su alrededor. O sea que, mientras la sublimación reconoce la imposibilidad de conseguir el objeto por su misma naturaleza, el amor romántico busca poseer el objeto como un todo:

> Whereas romantic love strives to enjoy the whole of the Other, of the partner, the true sublime love renounces, since it is well aware that we can 'only enjoy a part of the body of the Other ... That is why we are limited in this to a little contact, to touch only the forearm or whatever else .... (Lacan, citado por Salecl 193)

Por su parte, Slavoj Žižek, usando categorías kierkegaardianas, distingue entre el amor estético, el ético y el religioso. El primero, según este crítico, corresponde a la pasión, a la satisfacción de las pulsiones. En el amor estético, el sujeto no abandona su deseo sino que lo sigue hasta el final, cuando abraza la muerte: "In the aesthetic, one is free to 'seize the day', to yield to enjoyment without any restraints" (211). En cambio, el amor ético "[learns] to overcome

it [la muerte] via creative sublimation and to return, in a mood of wise resignation, to the 'daily' life of symbolic obligations" ("Sexual Relationship" 210). La "entrega" total al amor[40], dice Žižek, es el suicidio. En cuanto al religioso, niega la pasión totalmente. Para que el amor exista debe subordinarse a lo ético, al intercambio social: "Love's deepest need is to renounce its power" (209).

En *Boquitas* el tratamiento del tema del amor abarca tanto lo romántico como lo sublime. Hecho que se explica porque Puig usa motivos que, hasta cierto punto, espejean el tratamiento del amor en el folletín y las canciones populares. Por lo tanto, antes de estudiar el tema en la novela, examinaremos brevemente su tratamiento en estas últimas manifestaciones.

El folletín

Históricamente, el folletín o novela semanal es contemporáneo de la vanguardia, tuvo su apogeo entre los años 1917-1925. Básicamente, se trataba de novelas que se publicaban por entregas en los semanarios o, como su nombre lo indica, en folletos o cuadernillos que, semanal o quincenalmente, se distribuían a domicilio. Esta "literatura de barrio", era sobre todo para las mujeres y los jóvenes de los sectores medios y populares. Como lo ha señalado Beatrice Sarlo, estas novelas trataban sobre un vasto imperio de sentimientos organizados en tres órdenes: el de los deseos, el de la sociedad y el de la moral. La condición que posibilita estas narraciones es el conflicto entre estos órdenes. Cuando el deseo se opone al orden social, la solución es ejemplazadora: la muerte o la caída (9-11). El folletín es, pues, la escritura por excelencia del amor sublime o ético. Generalmente, las historias que vehicula comienzan oponiendo lo estético a lo ético sólo para subrayar los efectos negativos, tanto sociales como psicológicos, del primero. Al final, lo estético se suprime subordinándolo al Nombre del Padre, el cual aparece justo en ese momento para reclamar su legitimidad. "Todo el interés narrativo", afirma Beatriz Sarlo, "está en la oscilación entre dos polos básicos: un ideal de plenitud física que se contrapone al orden moral y un estado de beatitud moral fundado en la represión de la plenitud física" (109).

En el folletín, la imagen de la felicidad promueve las relaciones legítimas, el matrimonio y la posibilidad de descendencia. Muchas veces, agrega Sarlo, las narraciones se inclinan a postular un horizonte de felicidad, en el cual se integra la transgresión y la aceptación de la norma; solución imaginaria que los desenlaces generalmente no confirman (109). En suma, el folletín atenúa la insatisfacción frente a la felicidad mezquina y la oposición entre el individuo y el mundo social (11-12) ya que, en su ámbito, el sujeto puede obtener *el objeto a* deseado, la felicidad en el matrimonio. Es decir, el folletín postula la posibilidad de la *relación sexual* con el otro.

El tango

A diferencia del folletín, la mayoría de las veces, el tango genera, frente al tema amoroso, un discurso *histérico*. Producto de finales del 900, es una expresión de la primera generación de quienes dejan el campo por la gran ciudad en proceso de industrialización. En el mundo del tango, a menudo, se contraponen los valores primigenios y autóctonos con los del nuevo sistema en expansión. Por lo tanto, el universo tanguero resulta paradójico en sus inicios; según lo ha dicho Ernesto Sábato, como resultado del consiguiente proceso de hibridaje, las canciones expresan, por un lado, la nostalgia de otro tiempo y por otro, el resentimiento y la tristeza presentes (63).[41] El tango interroga, pues, el orden *simbólico* presente y pone en evidencia su incoherencia. Por eso, se puede decir que, en general, en cuanto estas canciones se identifican con el vacío en el Otro son *histéricas*,[42] lo cual se ve bastante claro en el tratamiento del tema amoroso.

Muy a menudo, el amor aparece en el tango como un objeto problemático y difícil de alcanzar. En *Boquitas*, las letras de los tangos y de las canciones incluidas como epígrafes, además de vincularse por el sentido con las "entregas" que encabezan, también se relacionan entre sí por el tratamiento del tema del amor; pues, o lo presentan como una ilusión en el pasado que se desvaneció con la pérdida de la amada, o cantan el hecho mismo de amar. . Es decir, a

diferencia del folletín, estas canciones niegan la posibilidad de la *relación sexual*. Veamos algunos de ellos

En la primera estrofa de "Cuesta abajo"[43], uno de cuyos versos encabeza el primer capítulo, el hablante lírico describe un pasado en el que perseguía el amor de una mujer. Aunque dicha empresa le fue difícil, el placer yacía en el acto mismo de querer:

> Si fui flojo
> Si fui ciego
> Sólo quiero que hoy comprendan
> El valor que representa
> El coraje de querer. (Bonifacini 65)

En el primer verso de la segunda estrofa, lamenta la pérdida de este objeto cuyo valor expresa en los siguientes términos: "Era para mí la vida entera" (65). Y luego describe su pasado. La tercera estrofa detalla la condición del hablante lírico en el presente y la contrasta con el pasado añorado:

> Ahora, cuesta abajo en mi rodada
> Las ilusiones pasadas
> Yo no las puedo arrancar
> Sueño con el pasado que añoro
> El tiempo viejo que lloro
> Y que nunca volverá. (66)

Como lo revela la estrofa citada, el amor es una ilusión y siempre lo ha sido: "las ilusiones pasadas". Pero, no por ello el hablante lírico deja de identificarse con ellas: "Yo no las puedo arrancar" aún si la experiencia en el pasado las quebró. Porque el valor, como dijo en la segunda estrofa, yace no en la posesión del objeto amado sino en el acto mismo de amar. Hecho que se afirma al final de la última estrofa:

> Si aquella boca mentía
> El amor que me ofrecía
> Por aquellos ojos brujos
> Yo habría dado siempre más. (66)

No espera nada, pero además se identifica con esta nada.

En "Volvió una noche", el amor también es visto como una ilusión cuya primera experiencia es irrecuperable. Pero, además, el hablante lírico prefiere la ilusión a la realidad. La amada vuelve y le dice al amante que si la perdona recuperarán el pasado:

> Volvió una noche, no la esperaba
> ...me dijo humilde: si me perdonas
> el tiempo viejo otra vez vendrá. (73)

Pero la respuesta mental del hablante lírico no corresponde al entusiasmo de la amada pues incluso niega la posibilidad de una relación futura:

> Mentira, mentira, yo quise decirle
> Las horas que pasan ya no vuelven más
> Y así mi cariño al tuyo enlazado
> Es sólo un fantasma del viejo pasado
> Que ya no se puede resucitar. (73)

Por tanto, si el amor se goza mejor como una posibilidad, los amantes deben separarse, lo cual la amada no deja de percibir en la actitud del hablante lírico. Entonces, aunque éste le muestra cierta piedad, ella comprende su pena y se marcha para no volver:

> Sus ojos azules ...
> Mi pena inaudita pronto comprendieron
> Y con una mueca de mujer vencida
> Me dijo: Es la vida. Y no la vi más. (73)

En esta estrofa, la mujer acaba de reconocer una realidad que el hablante lírico siempre ha conocido: el que la *relación sexual* no existe, especialmente, si el amor que se desea no cabe dentro de los parámetros del Otro *simbólico*. Por lo tanto, en vez de repetir lo que no puede ser: *la relación sexual*, el hablante lírico prefiere quedarse con su dolor presente y con el recuerdo de la dicha fugaz del pasado.

El mismo sentimiento se expresa en "Mi Buenos Aires querido." En la primera estrofa, aunque la nostalgia expresada es principalmente por la ciudad, se vincula también con el recuerdo de una mujer:

> El farolito de la calle en que nací
> Fue centinela de mis promesas de amor
> Bajo su inquieta lucecita yo la vi
> A mi pebeta luminosa como un sol. (Barreiro 105)

Aquí también, el presente es un dolor que sólo se alivia con el recuerdo:

> Hoy que la suerte quiere que te vuelva a ver
> .....
> .....
> ... oigo la queja de un bandoneón
> dentro del pecho pide rienda el corazón
> .....
> .....
> quiero que sepas que al evocarte
> se van las penas del corazón. (105)

También, aquí queda claro que el placer del amor yace en el acto mismo de recordar: "al evocarte /se van las penas del corazón". Aunque el "te" de "evocarte" refiere a la ciudad, también puede vincularse con la mujer de la primera estrofa.

En "El día que [tú] me quieras", (epígrafe de la "entrega" siete), el hablante lírico, como un histérico obsesivo, obtiene su *jouissance* en el acto mismo de cantar a la posibilidad futura del amor logrado y de la armonía que resulta de ello:

> El día que me quieras
> La rosa se engalana
> Se vestirá de fiesta
> Con su mejor color
> .....
> .....
> El día que me quieras
> No habrá más que armonía. (Bonifacini 70-71)

"Volver", (octava "entrega") también expresa el hecho de que el amor es una ilusión cuya naturaleza se confirma sólo mediante la experiencia. Pero, aquí también la desilusión no aniquila el deseo amoroso porque el amor se goza mejor como una esperanza:

> ... aunque el olvido
> que todo destruye
> haya matado mi vieja ilusión
> guardo escondida una esperanza humilde
> que es toda la fortuna de mi corazón. (Barreiro 113)

En la primera estrofa de "Golondrinas", (decimocuarta "entrega"), el amante afirma la imposibilidad de poseer a la amada: "Alma criolla, errante y viajera / querer detenerla es una

quimera" (Romano 257). Y aunque en la tercera estrofa parece negar lo anterior cuando dice que la amada se detendrá:

> Criolla de mi pueblo
> Pebeta de mi barrio
> La golondrina un día
> Su vuelo detendrá. (257)

la última estrofa niega otra vez esta posibilidad:

> Otras lunas siguieron tus huellas
> Tu sólo destino es siempre volar. (257)

Es decir, en esta canciones, en vez de tapar el vacío mediante la posesión de la amada, se prefiere "dibujar un círculo" alrededor de la misma.

El bolero

El bolero, aparece hacia finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta, por ende, es posterior al tango. También es música *histérica* pero, a diferencia del tango, cuyo ámbito es el barrio bajo, el del bolero es la *bolte*, el salón de baile y el hogar. En el mundo del bolero, los valores que se oponen son, por un lado, las convenciones sociales y las Leyes que regulan la vida y, por otro, la pasión amorosa. Es decir, aquí también se expresa la imposibilidad de la *relación sexual*; pero, a diferencia de lo que ocurre en el tango, donde el acontecer se basa en la traición de la mujer maculada por los valores perversos, aquí se trata más bien de las barreras de "prejuicios" que separan dos seres que se aman. El bolero, como dice Gérard Béhague, "rarely expresses feelings of happiness or joy. The predominant theme is failed, unfortunate, or unlucky love" (Campos, "Poetics of the Bolero" 637). Y, según Campos, en ellos, el hablante lírico glorifica o diviniza a la mujer como única razón de su existencia, a la vez que lamenta el haber sido abandonado, traicionado o rechazado por ella. A veces, incluso, lamenta la muerte de la amada.[44]

La *transferencia*: el deseo, la repetición y el amor.

Aquí, usamos el término "repetición" para referirnos, primero, al uso que hace el autor de los motivos temáticos de los géneros populares desestructurados, segundo, a la manera en que los

personajes de la novela espejean los mitos del orden *simbólico* y tercero, a sus actos repetidos basados en el deseo inconsciente. Con respecto a las repeticiones del autor, Pamela Bacarisse ve cierta incompatibilidad entre, por una parte: los epígrafes, las letras de tango que aparecen en la "entrega" once y el radioteatro de la "entrega" trece y, por otra, los eventos de la novela:

> Only the most obtuse could fail to be struck by the incompatibility between the narrative and the style and values of the chapter epigraphs, the interpolated tango lyrics ... and the radionovela ... that Mabel and Nené listen to together in preference to talking about real life. (212)

Sin embargo, entre la narrativa y los epígrafes que encabezan cada una de las dos partes de la novela, la misma investigadora establece un vínculo, según el cual, los epígrafes encapsulan el contraste entre "their [de los personajes] imposed and unchallenged sentimentality and the harsh facts of life" (210). El primero, según esta investigadora, refiere a las boquitas pintadas de glamour y el segundo, a la verdad amarga que subyace a todas las ilusiones. Roxana Páez y Ludmila Kapschutsenko también reconocen la repetición de temas populares en el nivel del acontecer. Esta última cree que los protagonistas "asocian acontecimientos de sus vidas con los descritos por la literatura tanguera" (137-38) y que, además, "la esencia del contenido de cada capítulo se revela en el epígrafe correspondiente" (138). Para Páez, en cambio, los tangos "combinan muy bien lo agrio y lo dulce de un Kitsch capaz de sensibilizar con parámetros universales" que se "espejean" en los de la novela: el amor, el abandono, la vuelta al terruño, la pérdida de la juventud, etc (32).

En nuestra opinión, según veremos, Puig hace un uso especial del motivo de la añoranza del amor perdido y del de la imposibilidad del amor logrado. En el nivel de la narración, la novela imita el folletín mediante lo que Lucille Kerr ha llamado "spatial form".[43] En el nivel del acontecer, Puig también toma prestado de este género el motivo del conflicto entre el deseo individual (la lujuria, la ambición y la traición del amigo), y el legislado; es decir, el amor subordinado al matrimonio. De allí que en la novela, el lector haga frente tanto a lo

melodramático como a la subordinación del deseo narcisista a la institución. Sin embargo, aquí, los resultados no siempre repiten los del modelo imitado.

De acuerdo con lo comentado sobre el folletín, el tango y el bolero, y sobre la base de lo que acabamos de decir en el apartado precedente, proponemos que, en primer lugar, no existe una *relación sexual*[46] entre los textos que la novela pretende repetir —las canciones populares por una parte, y el folletín por otra— porque, como señalamos, mientras que las primeras ponen en evidencia la imposibilidad de que el amor basado en la *transferencia* llene el vacío del vivir, el segundo se empeña en afirmar dicha posibilidad. Sin embargo, ello no quiere decir que exista una relación de exclusión total entre ambas ya que, según se dijo, el folletín se inicia con un discurso *histérico* que se suprime al final: como ha observado Beatriz Sarlo, en el folletín el ideal de felicidad establece una relación subterránea con lo prohibido, que los desenlaces tienden a suprimir según un modelo en el que se armoniza lo individual y lo social (109). Es decir, un modelo en el que el deseo individual se subordina a la *transferencia* en el amor sublimado. Además, como afirmamos previamente, también existen tangos de tono ético. Sea como fuere, lo importante para nuestros fines es que, con el propósito de comunicar las historias de sus personajes, Puig utiliza los motivos de estos mundos contradictorios. Por ende, según veremos, aunque al final de la novela el lector queda desorientado en cuanto a su significado final, aprende mucho sobre la naturaleza del deseo y sobre su relación con el amor que se basa en la *transferencia*.

En las páginas que siguen, intentaremos examinar el deseo y las relaciones amorosas de los personajes en cuanto basadas en su relación de *transferencia* con el Otro *simbólico* y en cuanto implican la repetición de los modelos de la cultura popular. Además, cuando sea necesario, examinaremos el modo en que el autor logra vehicular los eventos mediante sus propias repeticiones de los géneros ya señalados.

El deseo y la repetición

En *Boquitas*, todos los personajes se esfuerzan por espejear o repetir los códigos ideológicos de su clase o sexo o, motivados por la ambición, se esfuerzan por superarlos con miras a lograr el reconocimiento del otro. Es decir, las formaciones discursivas que viven les sirven como pantalla para tapar *lo real* del deseo. Éste, sin embargo, no deja de manifestarse, lo cual explica el carácter melodramático o folletinesco de algunos de los eventos narrados.

Nené, uno de los personajes protagónicos, pertenece a lo que podríamos llamar la clase media baja. Sin embargo, a pesar de su condición económica modesta, trata de presentarse lo mejor posible como objeto de la fantasía masculina. Se pone delante del espejo y piensa "en las posibilidades seductoras de su rostro y en las distintas opiniones escuchadas sobre el efecto positivo o negativo del sombreado natural de las ojeras" (50). Además, en cuanto "mujer", toda su vida ha soñado con el matrimonio (144). Es decir, como Mita en *La traición*, ha aceptado su papel de significado del significante "Mujer" que le ha impuesto el orden *simbólico* y hace todo lo posible para repetir las ficciones en que se fundamenta dicho significante.

Desde el principio aparece como una chica muy consciente de los principios éticos que habrían de regular la vida y se esfuerza por reprimir completamente el deseo inconsciente. Las cartas que escribe a Doña Leonora, madre de su ex-novio Juan Carlos, se dirigen en realidad al Gran Otro porque, junto con revelar la culpa que la agobia por haber cedido al deseo individual, testimonian la consciencia aguda del deseo del Otro *simbólico*. Al respecto, considérense: esfuerzos fallidos para resistir el deseo individual frente a los avances sexuales del Dr. Aschero: "me escapé al bañito roja de vergüenza" (28). El hecho de que aún cuando se marchó de la clínica del doctor se siguió sintiendo perseguida por la mirada internalizada del Otro *simbólico*, como lo indica su preocupación por lo que dice la gente (27). El asco hacia lo ocurrido aun en el presente (diez años después): "Y pensar que estoy gastando tinta en hablar de esa porquería" (29). Su convicción de que la breve relación con el doctor le costó su estatus ante el Otro: "qué caro me

salió ser tonta un momento" (29) y la culpa que siente todavía: "Hoy para colmo se me dio por acordarme de Aschero, y me hice la mala sangre de gusto, como si no hubieran pasado los años" (28).

Desde el punto de vista social, Mabel ocupa el sitio más alto en la escala. A diferencia de los demás personajes, tiene un reloj "despertador de Suiza" (70). Su dormitorio —en comparación con el de la Raba o el de Pancho, por ejemplo— refleja, además de una vida bastante cómoda, su *transferencia* en el Otro; no en vano hay dos libros científicos sobre la "verdad" del amor y el matrimonio: *Educación para el matrimonio* y *La verdad sobre el amor*, y varias revistas de mujeres. Es decir, mantiene la relación más avanzada y complicada con el Otro popular[47]. Como ha observado Páez, para Nené, ella es quien conoce las mejores películas, las mejores actrices, los mejores galanes y los mejores radioteatros. También, continúa la misma investigadora, tiene más consciencia de la importancia social de la experiencia estética de las estrellas del espectáculo. En materia del "buen gusto", su ideal es espejear las "verdades" de las revistas y del cine. Se viste y se maquilla de acuerdo con lo que ve en las revistas (75-76) y las películas (48). Está al tanto de la moda y se queja de que ésta llegue tarde a Vallejos (73). Sus egos ideales son Katherine Hepburn, Ginger Rogers (140); y, como para Choli, su actriz argentina preferida es Mecha Ortiz (151). En cuanto a sus fantasías románticas, son protagonizadas por Robert Taylor y Tyrone Power (140-41).

No obstante, a diferencia de Nené, Mabel no abandona su deseo totalmente. En ella sobresale el conflicto entre el deseo del Otro *simbólico* y el del *real*. Por eso, sus repeticiones de los modelos de la cultura popular trasuntan la ambivalencia de la identificación femenina con el discurso cinematográfico popular —según lo señalado por Mulvey— y, por ende, con el de la cultura. No abandona del todo el deseo individual porque también se identifica con el deseo ilícito que ve en el Otro popular. Por ejemplo, a propósito de una comedia sofisticada en la que una dactilógrafa casada con un viejo parece tener una relación con su chófer: "Mabel pensó en la intimidad de la rica ex-dactilógrafa con el chófer ..." (73), y la asocia en la fantasía con sus

relaciones ilícitas y con las dificultades que, pese a la enfermedad de Juan Carlos, ella misma tiene para domar sus pulsiones. La película le hace pensar

> en la posibilidad de que el chófer estuviera muy resfriado y decidieran amarse con pasión, contagio pero sin besos, el esfuerzo sobrehumano de no besarse, pueden acariciarse pero no besarse, abrazados toda la noche sin poder quitarse la idea de la cabeza, las ganas de besarse, la promesa de no besarse para impedir el contagio, noche a noche el mismo tormento y noche y noche cuando la pasión los arrebata sus figuras en la oscuridad resplandecen cromadas, el corazón cromado se agrieta y brota la sangre roja, se desborda y tiñe el raso blanco, el satén blanco, las plumas blancas .... (73)

Aquí, sin lugar a dudas, se trata de una lucha entre dos muertes, la muerte en la palabra que niega el deseo individual, pasional (el "esfuerzo sobrehumano" de cumplir con lo prometido al Otro), y la muerte que proviene de entregarse a las pulsiones del deseo *real* (el beso prohibido): lucha que también se manifiesta en la oposición entre "el corazón cromado", solidificado en el significante que representa al sujeto, y el que "se agrieta" y sangra.

Quizás la ocasión en que se pone más en evidencia la lucha entre el deseo *real* y el *simbólico* en Mabel es durante el diálogo con Pancho. En este diálogo "oculto",[48] ella revela su dificultad para espejear la *demanda* del Otro respecto de la clase social y de la sexualidad, y la facilidad con la que se "entrega" al deseo en busca de *la jouissance*. El deseo físico que Mabel siente por Pancho es una transgresión, no sólo porque se trata de un acto ilícito —el sexo fuera del matrimonio— sino también porque los dos pertenecen a clases sociales diferentes. Por ende, dicho deseo no tiene nada de *simbólico* sino que es puro deseo estético orientado hacia la satisfacción del *plus de jouir*.

Las palabras inconscientes de los interlocutores, transcritas en cursivas, son Otro con respecto a la conversación abierta. En las primeras, Pancho, pese a su apariencia física, posee para Mabel el objeto deseado: es como el higo cuya "*cáscara aterciopelada verde*" tiene "*adentro la pulpa de granitos rojos dulces*" (163). La atracción que Pancho ejerce sobre ella es elemental, animal: "...negro grandote, con los brazos de albañil la habrá forzado a la Raba?" (164). Y uno de sus objetivos es comparar a Pancho con Juan Carlos: "*¿Cuál de los dos más hombre? ¿Cuál de los dos más forzudo*" (164). Operación de la cual concluye que Pancho no sólo es más hombre

sino, además, es diferente: Pancho *"es un negro, él era blanco, los brazos no tan morrudos, la espalda no tan ancha"* (165). En suma, como veremos, Mabel, como Juan Carlos con las chicas, no busca querer a Pancho sino *gozarlo*.

Las palabras en cursivas contrastan radicalmente con las del "yo" hablante de la conversación abierta y sirven para mostrar la simulación a que se han entregado ambos interlocutores. Cuando Pancho le pregunta a Mabel si ella tenía debilidad por los uniformes de la policía, el inconsciente de la chica responde que sí:

> — Yo sé que algunas chicas tienen debilidad por los uniformes. Cuando yo estaba pupila en Buenos Aires mis compañeras se enamoraban siempre de los cadetes ...
> — ¿Y usted no? ...
> *Sí, yo también.* (165)

Pero el "yo" hablante erige un discurso de defensa: " ... yo me portaba bien, yo era una santa. Y no se preocupe porque yo tengo novio, y en serio" (165-66). Lo que tampoco sale en la conversación abierta es que el referido novio no posee el objeto deseado por el *plus de jouir* de Mabel. Si los ponen frente a frente, él es *"un pigmeo comparado con un negro grandote"* (165-66).

En el diálogo abierto, el higo sirve como metáfora del objeto deseado y prohibido. Es decir, sirve como el vínculo entre los dos niveles del diálogo según lo demuestra el uso de la palabra en la siguiente cita:

> — ... mi mamá está siempre
> — ¿Ella no duerme la siesta?
> — No, no duerme la siesta.
> — Pero a la noche debe dormir ... *cuando salto el tapial no hago ruido, las gallinas no se van a despertar.*
> — Sí, pero de noche no se ve bien para trepar al árbol, *un tipo forzudo se trepa como quiere a una higuera.*
> — Sí que puedo ver ...
> —Pero no puede ver qué higo está maduro, y qué higo está verde. *Vení, vení. (166-67)*

Los dos personajes masculinos representan el extremo del machismo y el libertinaje. Para Kerr, Juan Carlos es un don Juan pueblerino (80), mientras que para Páez, es un profanador (30). Para Bacarisse, él y su amigo Pancho son antihéroes porque no hacen ninguna contribución al

desarrollo del espíritu humano (214). Comentarios explicables por el hecho de que Juan Carlos no abandona del todo su deseo.

Juan Carlos es joven y apuesto, según Mabel (44). Según Nené, es lindo y posee el cuerpo *imaginario* ideal a lo Robert Taylor y otras estrellas masculinas de Hollywood, incluidas en las fantasías femeninas. En cuanto a la conciencia que él mismo tiene de su apostura, la resume muy bien la gitana, al hablar de su relación con una de sus múltiples novias: "a vos no te importa tanto que te quiera o no, porque sabés que otro como vos difícil de encontrar, vos sos como todos los que nacen lindos" (90). Aunque pertenece a la baja clase media, su Ego-ideal se encuentra fuera de su clase. Por eso se viste como un rico propietario de campo (64); aspira a ser administrador de las estancias del novio de Mabel y está amargado porque su familia se quedó "sin el campo que les habría correspondido" si su tío no le hubiera jugado una mala pasada al padre (115).

Sin embargo, por haber crecido en una sociedad donde el machismo define al hombre, el Ego-ideal que Juan Carlos representa a la perfección es el del macho; el de ser "un hombre de verdad" (52) y en la repetición de esta imagen, revela el lugar del deseo masculino y el del femenino en la sociedad. Mientras que se ve con mal ojo al segundo, el primero se percibe como "normal". Por eso, no extraña que las mujeres, como su hermana (62, 63) y su novia, Nené, aplaudan sus actos. Incluso cuando ésta le ve el pañuelo de otra mujer lo único que comenta es que Juan Carlos era "un hombre y tenía que vivir" (35). En esta organización social, los hombres siempre tienen la razón; para la madre de Juan Carlos, si éste ha robado dinero de su trabajo es porque fue tentado por malas mujeres: "yo tengo miedo de que Dios no lo quiera por ladrón, cuando la verdad es que alguna mala mujer habrá estado tentándolo para que hiciera eso" (228).[49]

Su actitud hacia el amor puede llamarse estética. De hecho, no cree que una sola mujer posea el objeto deseado, lo cual lo autoriza a comportarse como "un picaflor que deja una corola para ir a otra, y de todas liba el néctar" (69). En él coexisten la sensualidad y el libertinaje del Don Giovanni de Mozart, según lo describe Kierkegaard (Jaanus, "Kundera" 217). Su conducta

refleja, pues, la letra del foxtrot que encabeza la "entrega" tres: "Deliciosas criaturas perfumadas/quiero el beso de sus boquitas pintadas" (37). Su hedonismo es tal que despierta los comentarios de los otros (44). Y según el narrador, Juan Carlos no abandonará su deseo para nada porque cree

> que si tenía que renunciar a vivir como los sanos preferiría morirse, pero que aunque no le quitasen las mujeres y los cigarrillos lo mismo preferiría morirse si era a cambio de trabajar como un animal todo el día por cuatro centavos para después volver a un rancho a lavarse bajo el chorro de agua fría de la bomba. (66)

Como lo ha observado certeramente Rodríguez Monegal, Juan Carlos tiene la "voluntad de aniquilarse en el placer" (citado por Bacarisse 216). Por lo tanto, no sorprende que aun enfermo y conociendo las posibles consecuencias de su modo de vivir persista en su deseo (68): en efecto, viola las reglas del sanatorio (110) y abandona el tratamiento para volver a Vallejos por lo que su médico llama un "enredo de polleras" (104). Su modo de vida está, pues, dirigido por el impulso de la muerte. La muerte, no en el sentido físico, sino como el deseo de abrazarse con la dimensión *real*, fuente de la energía vital niestzcheana. Se trata, en fin, del rechazo del nihilismo de Nietzsche o de la subjetividad althuseriana.

Como lo sugiere Bacarisse, el placer de que se trata aquí remite tanto a la auto-gratificación en el goce físico, como a "the deeper gratification of the male ego that illness, stupidity or poverty ... prevent him from achieving in any other way" (216-17). Sobre la base de las citadas afirmaciones de Monegal y Bacarisse, surge la paradoja aparente de que Juan Carlos, en el proceso de espejear las ficciones del Ego masculino (el principio del placer freudiano), se entregue a la muerte del deseo *real*. Pero, lejos de ser una paradoja, este fenómeno no sólo confirma el estrecho vínculo entre el deseo consciente del deseo del Otro del lenguaje y el inconsciente del Otro *real* absoluto, sino también el hecho de que el goce machista mismo, a diferencia del permitido a la mujer, es parecido al del Padre primordial freudiano (*Totem and Taboo*), o al de *lo real* lacaniano.

Para Juan Carlos, la enfermedad es lo *real* porque amenaza su subjetividad y su capacidad para espejear la imagen masculina. Por eso se puede decir que su actitud hacia su condición constituye una ansiedad fálica. De allí que, al inicio de la misma haga todo lo posible para ocultarla de la mirada del otro: "... sintió picor en la garganta, reprimió la tos" (67); "con disimulo tocó la frente caliente" (67). En realidad, al principio se niega a aceptar su condición y articula discursos de defensa para convencerse de que no está enfermo (64). Pero ya en el sanatorio se empeña, en sus primeras cartas a Nené, en distanciarse de los demás enfermos e incluso intenta convencerse de que su propia estancia en ese lugar es sólo una precaución (107). En su opinión, él no difiere del resto de la gente con buena salud en Vallejos porque, "si todos se hicieran radiografías se vaciaba Vallejos de golpe, y me los tenía a todos acá" (107); y si él está allí es únicamente por la madre, quien quiere "que se le cure bien el nene" (108). Por otro lado, el temor de Juan Carlos se justifica si tomamos en cuenta los comentarios negativos sobre la enfermedad de algunos de los habitantes del mundo ficticio (104, 117, 120, 135).

Pancho y la Raba ocupan el peldaño más bajo de la escala social, lo cual se refleja tanto en los espacios que ocupan y frecuentan, como en sus trabajos y en su manejo del tiempo. Los valores *imaginarios* que la Raba trata de espejear se basan: en su relación de *transferencia* con los tangos y milongas que escucha y canta (85), en el cine y en los consejos de su patrona. Consejos que la Raba interpreta como la verdad del Otro respecto de su lugar social y de su papel sexual. Sin embargo, la Raba es el personaje más pragmático del universo ficticio. Aunque sigue los consejos de su patrona al pie de la letra, no abandona del todo el soñar fuera de los parámetros de su clase social y de ambicionar un Ego-ideal superior. No obstante, aquí se trata de un deseo pasivo pues sus sueños se dejan a la fortuna. De allí que, pese a los consejos de la patrona, puede fantasear que "si alguien de otra clase social superior un día le proponía matrimonio ella no iba a ser tonta y rechazarlo" (86), si bien no "sería ella quien lo provocase" (86). Hay, pues, razón para sugerir que, en el nivel inconsciente, tampoco está del todo contenta con el espacio social que le corresponde. Por ejemplo, cuando se da cuenta de que debido al trabajo no puede ir al cine en

"Viernes Populares": "sin saber por qué, tomó una alpargata del suelo y la arrojó con fuerza contra una estantería" (86). He aquí la intrusión de la afectividad del *moi* subyacente y una primera insinuación de la violencia anidada en la Raba cuya realización máxima será el asesinato de Pancho.

A diferencia de la Raba y, motivado por la ambición folletinesca, Pancho no trata de espejear los valores correspondientes a su clase, al contrario, aspira a rebasarla. A pesar de la pobreza extrema de su familia —reflejada en las condiciones pésimas en que vive— se compra una cama que cuesta más de un mes de su salario porque "por capricho no había querido comprar una cama de segunda mano" (83). Incluso, su ingreso a la policía es para superar su clase social y para atraer la mirada favorable de los otros. En sus esfuerzos por conseguir estos fines, Juan Carlos le sirve de Ego-ideal. Como él, Pancho también es perseguido por las obsesiones fálicas. Aunque se puede decir que, por su clase, es socialmente castrado.

El deseo de Pancho está mediatizado por sus aspiraciones sociales, de allí que fantasee con las chicas de un nivel social superior: Nené (79) y Mabel (165; 167). Pero, si bien fantasea relacionarse con ellas para aumentar su posición en el orden *simbólico*, en lo concerniente al sentimiento del amor mismo, su deseo es *histérico* y puramente estético. Como su amigo, sólo desea *gozar* a las chicas, no quererlas. Por eso, cuando lo encontramos por primera vez sus fantasías sobre Nené y Mabel se centran en lo físico:

> [Mabel] era alta como él, la cintura casi cabría entera en sus manos grandes de albañil, la cintura se ensanchaba hacia arriba y brotaba el busto blanco, hacia abajo la cintura se ensanchaba en caderas. (78-79).
>
> Pancho sin saber por qué se imaginó a Nené dormida con las piernas entreabiertas, sin vello en el pubis, como una niñita .... (79)

La Raba no representa su noción de la mujer ideal, ni es educada como Nené y Mabel. Por ende, no le ofrece ningún acceso a sus aspiraciones *simbólicas* y si le finge amor es sólo para conseguir su objeto: "le voy a decir que la quiero bien de veras, a lo mejor se lo cree, que es linda, que me han dicho que es trabajadora ..." (101). Y en su opinión, el mentirle a la chica se justifica porque

es ignorante: "¿qué más le puedo decir a una negra como ésta? Qué mansita que es la negra, esta no sabe nada..." (101). Lo irónico aquí es que él se aprovecha del discurso del Otro para transgredirlo. Aunque afirma que le da pena seducir a la sirvienta porque es mansa, lo que lo mueve son los consejos de su Ego-ideal, Juan Carlos: "si vos no la atropellás, se va a creer que vos sos tonto"; "cuando estés con una piba en donde nadie te ve, no te gastes en hablar ..."; "si no le das el zarpazo ..." (101).

El deseo y el otro amado.

En una sociedad patriarcal como la de Vallejos y, por lo tanto, como la de la Argentina de aquella época, la sexualidad femenina estaba restringida y subordinada a la institución del matrimonio. Por eso, en cuanto el matrimonio ofrece amor y seguridad —según suele ser representado en el universo folletinesco— es para el sujeto femenino el *objeto* deseado. Como ya señalamos, el "partenaire" suele verse como el objeto que puede llenar el vacío de uno. Entonces, muy a menudo, se busca para cumplir dicho papel a quien refleje el deseo narcisista de uno mismo. Sin embargo, como ya quedó dicho, según Lacan, la *relación sexual* —en este caso, la relación amorosa perfecta— no existe. Este hecho resulta aún más transparente cuando, como suele ocurrir en *Boquitas*, la selección del ser amado está motivada por consideraciones *simbólicas* ajenas al deseo narcisista de uno.

Nené elige a Juan Carlos como *objeto* de su amor porque posee la imagen del cuerpo *imaginario* masculino ideal: "es lindo", y resiste sus avances sexuales por la *demanda* del Otro sobre el pudor y por miedo a estropear la posibilidad del matrimonio. Sin embargo, cuando Juan Carlos se enferma, pierde su valor de objeto señuelo, lo cual confirma el supuesto de que el objeto no tiene un valor intrínseco, sino el que le otorga el Otro, y de que, bajo ciertas condiciones, un objeto apreciado pueda convertirse fácilmente en uno odiado. Aunque Nené no odia a Juan Carlos, ya no es el objeto que desea poseer y lo único que siente por él en ese momento es lástima. Por lo tanto, aunque desea que recupere la salud, no puede posponer su afán

por conseguir el objeto *simbólico* deseado, el matrimonio. Es por eso que otro, Massa, el joven martillero público, surge como el nuevo objeto—señuelo que atrae su deseo.

El matrimonio con Massa es motivo de celebración, no sólo para Nené y su familia, sino también para sus amigos. Es por eso que en la carta a Mabel afirma haber conseguido el objeto en que las dos chicas pensaban desde los doce años (144). Nené considera su matrimonio con Massa como un logro que le asegura el status de "Mujer" y como un modo de conseguir su Ego-ideal: superar su condición económica y acercarse a la clase social de Mabel. En suma, ha entrado en la relación con grandes ilusiones engendrados por los mitos atesorados desde la niñez sobre lo que significa el casarse. Ilusiones que despliega detalladamente en la ya referida carta en la cual le expresa a la amiga su deseo de adquirir ciertos bienes, las promesas del esposo de comprar un chalecito en Vallejos o de mudarse a Buenos Aires (148), la ciudad anhelada. Tal es su incredulidad ante el hecho de haber conseguido el objeto deseado que escribe: "No lo puedo creer, pellízcame Mabel, así me doy cuenta que no estoy soñando" (147).

Sin embargo, la atracción de Nené por su marido es puramente *simbólica* o, si se quiere, el resultado de la sublimación del deseo individual. Y así lo prueba el que en la carta a su amiga no diga ni una sola vez que lo ama; aunque subraya un par de veces su bondad:

> Es bueno, no me estoy quejando. (146)
>
> ... es un muchacho bueno, pero muy bueno. (147)

Dicha bondad tiene que ver con lo material, porque el marido piensa siempre "en que vamos a tener las comodidades" y "en lo que a mí me gusta para comprarme" (147). Es decir que Massa sirve como objeto-señuelo únicamente porque vive de acuerdo con la Ley del Otro (su bondad), y por las promesas económicas.

Esta última percepción contrasta radicalmente con lo que Nené sentía por Juan Carlos, su "verdadero amor" (59). Pese a su pudor frente a él, éste despertaba en ella "sensaciones" inconscientes de *jouissance*. En una ocasión le mira los ojos castaños claros y "*sin saber por qué* piensa en jarros de miel" (60). Sus "pestañas espesas y arqueadas" le evocan "... las alas de

cóndor desplegadas ... con balaustradas blancas y columnatas altas y elegantes" (60). En cuanto a la nuez del cuello y a los hombros anchos, los asocia con "nudosos e imbatibles árboles de la pampa bárbara" (60-61). Massa, en cambio, no provoca en ella estas "sensaciones". Es decir, en cierto modo, Nené ha cedido su deseo al del Otro del lenguaje, y esto crea un conflicto intra-subjetivo que la joven apacigua jugando al escondite con su propio deseo.

Por su parte, Mabel cree tanto en la "verdad" del Otro sobre la relación amorosa que, incluso, le escribe. Como confiesa en sus cartas al "Correo del corazón" de la revista "Mundo femenino": "Siempre leo su sección, por lo general fascinante" (44). Es natural, entonces, que dirija su deseo a la revista pidiéndole consejos sobre un problema que define como una dificultad para elegir entre dos hombres; el cual, de paso, permite establecer el conflicto de su deseo en los siguientes términos: por un lado, el amor por Cécil, además de ser aprobado por los padres, es sublime en su naturaleza; mientras, por otro, el que siente por Juan Carlos remite a lo estético. Sin embargo, consciente de la mirada de los otros, no dice en las cartas a la revista toda la verdad sobre esta última relación, pues afirma que no va más allá de los paseos y el sentarse en el zaguán de su casa. Todo ello, cuando sabemos que, a menudo, pasada la media noche y después de despedir a Cécil, recibe a Juan Carlos en su dormitorio. Pero las cartas también revelan que su relación con el amante clandestino está amenazada, no sólo por la desaprobación paterna sino también por la enfermedad de aquél. Factor, este último, que quizás explique el que en la misma carta confiese tener dudas acerca de sus sentimientos hacia él (45) y luego se declare convencida de que lo ama de verdad y espera desposarlo un día (47).

La respuesta de la revista es, obviamente, *simbólica*. Primero, racionaliza los sentimientos de Mabel por Juan Carlos: "Seguramente lo que sientes por él es compasión, sumada a la nostalgia de días más jubilosos" (48). En cuanto a la enfermedad, después de evaluada en su dimensión *real*, la redactora le recomienda que se mantenga a cierta distancia del joven. De hecho, le propone una relación bien precisa que refleja el miedo del sujeto del significante social por *lo real*:

> Trata de no acercarte mucho y de acostumbrarte a palmearlo solamente al encontrarte con él, mientras que al despedirte puedes darle la mano, ya que enseguida tendrás posibilidad de lavarte las manos con jabón y luego empaparlas en alcohol. (48)

Con respeto a Cécil, la recomendación es aún más *simbólica* pues se le dice que, pese a sus sentimientos por Juan Carlos, abandone su propio deseo por el del Otro; lo cual dejaría a todo el mundo contento (46). Por el contrario, sería absurdo romper la armonía familiar por lo que la redactora llama su "amorío" con Juan Carlos: "... créeme que por un amorío no se paga semejante precio" (45). Por último, como alternativa agrega que, siendo joven, puede "esperar la llegada de un príncipe azul al paladar de todos" (45). Con respecto a la pregunta de Mabel sobre si debe aceptar la invitación de Cécil para ir a su estancia, se le responde que sí, porque esto puede asegurar "tu felicidad y la de tus padres" (46). El consejo es, pues, que Mabel se someta al código social correspondiente a su clase e, incluso, que aspire a algo más en el matrimonio.

La Raba también se enamora de Pancho porque ve en él el *objeto a* deseado y un refugio para la ansiedad de vivir. Es por eso que, cuando está con él, inconscientemente establece un paralelo entre su situación y la de los pájaros: "Pensó sin saber por qué en los pájaros del algarrobo del patio, ya estarán acurrucados en sus nidos, bien abrigados uno contra otro" (88). Sin embargo, su embarazo fuera del matrimonio —en una sociedad patriarcal, la violación por excelencia de la Ley del Otro *simbólico*— resulta en lo que podría llamarse un suicidio *simbólico*. Este suicidio, correspondiente al tercer concepto de la muerte de Lacan, la desplaza más aún hacia la periferie de la sociedad. En efecto, cuando le nace el hijo la gente ya no la saluda y tiene que marcharse de Vallejos, sitio del "pecado" (155). De una manera estoica, y hasta cierto punto masoquista, la Raba acepta por segunda vez su condición de paria social. Sin embargo, cuando es abandonada por Pancho, abraza su deseo y lo mata.

La relación amorosa también es un refugio para el deseo masculino. Por eso, cuando Juan Carlos se da cuenta de la gravedad de su enfermedad y de la posibilidad real de la muerte física, su resistencia y su negación a aceptar su condición dan paso a una actitud más seria y sobria. Hasta este momento, como ya vimos, sólo *gozaba* a las chicas, no las quería. Ahora, la actitud

bohemia o estética hacia la vida da paso al principio del placer basado en el amor sublime por Nené. No obstante, al principio, este amor todavía se expresa con alguna dificultad:

> ... Te lo quiero decir pero es como si me atrancara la mano ¿qué me pasa, rubia? ¿me dará vergüenza decir mentiras? Yo no sé si antes sentía lo mismo, a lo mejor sentía lo mismo y no me daba cuenta porque ahora siento que te quiero tanto. (115)

Vencido por la ansiedad, en este momento reconoce la capacidad de redención propia del amor:

> Si pudiera tenerte más cerca, si pudiera verte entrar con el micro que llega de Córdoba, me parece que me curarías la tos de golpe. (115)
>
> Vida, yo te extraño, antes de resibir tu carta andaba raro, con miedo de enfermarme de veras, pero ahora cada vez que leo tu carta me vuelve la confianza. (116)

Ahora piensa casarse con la mujer que, hasta hacía poco, sólo quería incluir en su lista de chicas poseídas y mira hacia un posible futuro con ella: "Qué felices vamos a ser, rubí te voy a tomar todo el vinito que tenés adentro ... total me dejás dormir una siesta al lado tuyo" (116). Pero el lector tiene derecho a dudar de este descubrimiento del amor verdadero porque sabe, gracias al narrador, que Juan Carlos le escribe simultáneamente a Nené y a otra chica. Además, conoce las dudas del profesor de griego: "[si] bien Juan Carlos sentía por Nené algo nuevo y esa era la razón por la cual había decidido proponerle matrimonio ... ¿por qué repetía innumerables veces que Mabel era egoísta y mala pero que sabía vestir y servir el té de manera impecable" (117).

No obstante, existen también razones para creer que el amor expresado es genuino. Como ha señalado Lacan, el amante hace de todo para impresionar y complacer a la amada, y vice versa. Entonces, encontrándose ahora en una posición de desventaja, para obtener el objeto deseado, le promete a Nené seguir el tratamiento: "Yo hoy hago una promesa, y es que voy a seguir todas las indicaciones de los médicos ... así cuando me veas aparecer por Vallejos vamos a estar seguros de que me curé del todo y no tengo que volver más acá, eso sí que es feo" (118-19). También, cuando al final pierde a Nené, aunque tiene a la viuda como sustituto, sigue fiel a sus sentimientos por aquélla. Como la viuda le cuenta a Nené, Juan Carlos pasó sus últimos días en la borrachera y en el juego, supuestamente por haberla perdido.

La *relación sexual* no existe.

La experiencia matrimonial de Nené deconstruye el mito folletinesco del matrimonio feliz. Terminada la luna de miel, Nené hace frente a una realidad muy diferente de aquélla con la cual soñaba. En cuanto el marido no cumple sus promesas, surgen sus verdaderos sentimientos hacia el esposo, los cuales se entienden mejor si recordamos la afirmación lacaniana, ya señalada, de que enamorarse de alguien es reconocer la imagen narcisista que constituye la sustancia del Ego-ideal de uno mismo en el ser amado. Cuando Massa no cumple sus promesas, el Ego-ideal soñado por Nené se ve amenazado. Entonces, como Juan Carlos enfermo, el marido también pierde su valor de objeto ideal. De allí que la actitud de Nené hacia él y hacia el matrimonio se torne agresiva como lo expresa en una de sus cartas a doña Leonora que al final decidió no enviar. En dicha carta, afirma que le disgusta el regreso del marido a la casa: "me da rabia que venga" (30); "ay señora querida pensar que dentro de un rato le tengo que ver la cara de nuevo" (32).

Parte del problema es la incompatibilidad de la *jouissance*. En una de las cartas devueltas por Celina al esposo de Nené, esta última dice:

> ... y ni bien oigo los pasos en el pasillo ya me quiero morir. Todo lo que hago está mal para él ¿y él qué tiene de tan perfecto? No sé qué le pasa, se debe dar cuenta que no lo quiero y por eso está mal conmigo. (237)
>
> Pero doña Leonora, yo le juro que hago lo posible por ocultarle el asco que me da pero claro que cuando se pone malo conmigo, y con los chicos ahí sí que le deseo la muerte. (237)

La vida matrimonial la aburre: "No aguanto más esta vida, todos los días lo mismo" (30); "Yo le dije a no sé quien que no podía más de la casa y los chicos" (31). Y hasta contempla la posibilidad de abandonar al esposo si pudiera encontrar otro hombre: "yo lo voy a mandar al diablo a este tipo sí se descuida ... ¿usted cree que puedo encontrar un muchacho que me dé otra vida?" (31). Ya no le gusta Buenos Aires (130), la ciudad que tanto anhelaba. Como se ve, la reacción de Nené se ajusta a la afirmación de Lacan sobre la imposibilidad de la *relación sexual*. En este caso, el amor sublime ha fallado en su tarea de encubrir el vacío. Ahora, Nené sabe que el

otro, Massa, no tiene el objeto deseado y es por eso que en la mencionada carta que no envía a doña Leonora, afirma que Celina, la hermana de Juan Carlos, no tiene por qué envidiarla por estar casada:

> La idiota no sabe que estar casada es lo peor, con un tipo que una no se lo saca más de encima hasta que se muere. Ya quisiera estar soltera yo, no sabe que la que ganó al final fue ella, que es dueña de ir adonde quiere ¡mientras yo estoy condenada a cadena perpetua! (32)

El matrimonio, pues, está muy lejos de ser el paraíso fantaseado y así lo demuestra el siguiente diálogo de Nené y Mabel:

> — ¿... salís mucho?
> — No sé a dónde voy a ir con estos dos que están siempre llorando? O se hacen pis o caca. Tené hijos, vas a ver lo que es. (198)

Como en el caso de Mita con Toto, a Nené tampoco le salen los hijos como el falo deseado. Según le dice a su amiga Mabel, ella piensa que sus hijos "son feúchos" (196). A lo cual el narrador agregará que ante su amiga, "Nené se sintió pobre, no tenía para mostrar más que dos niños poco agraciados' (196). En la misma carta devuelta por Celina, dice lo siguiente acerca de los muchachos:

> son tan feúchos ... de bebitos eran ricos pero ahora tienen los ojos chiquitos, la nariz carnuda, se parecen cada vez más al padre y hasta me parece que no los quiero de verlos tan feos. (236)

También declara su envidia por las mujeres que tienen hijos lindos y la vergüenza que le da pasear con los suyos: "Por la calle si pasa alguna madre con un chico lindo me da rabia ... mis nenes cuando van delante mío mejor, me da vergüenza a veces que me hayan nacido así" (236).

Al principio, pese a los problemas del matrimonio, Nené no quiere aceptar que, por segunda vez, no ha sabido responder adecuadamente a la *demanda* del Otro. Lo cual explica el que rompa la ya mencionada carta y que, justo después de este acto, escriba otra en la que trata de reconstituir su subjetividad bajo una luz más positiva. Al contrario de lo dicho en la carta rota, aquí finge la *relación sexual:* "no tengo de qué quejarme pero por mis cartas tal vez usted se formó una idea rara, porque a mí se me dio por ser floja" (33). Entre otras cosas, dice tener una

familia que ama; un marido intachable y apreciado en su ramo y generosa con ella; además, tiene dos hijos que están creciendo preciosos.

También acude al disimulo en el trato con sus amigas, especialmente en sus diálogos con la Raba y Mabel de las "entregas" diez y trece respectivamente. En la trece, aunque le expresa algunas de sus quejas a la amiga, calla otras, como el hecho de que no conoce ningún club nocturno, el que nunca ha subido a un avión y el que las caricias de su marido no sean caricias para ella (198). Además, en varias ocasiones ambas se dedican a otras cosas para no hablar de su situación presente; por ejemplo, cuando Mabel le pregunta si ahora ama a su marido más que cuando eran novios, en vez de contestar, Nené habla de los boleros, cuyas letras —según ella— le parecían escritas para todas las mujeres en general y para cada una en particular (211). Así, pues, como el histérico obsesivo, quien evita confrontar su deseo sustituyéndolo por rituales, Nené sustituye su deseo con estos desvíos. Sin embargo, como afirma Lacan "what the subject disimulates and the means by which he dissimulates, is also the very form of its disclosure" (citado por Salecl 185). Es por eso que Nené reconoce en las palabras de Nené el verdadero sentimiento hacia el marido: "Era porque al marido no había logrado amarlo, pues a Juan Carlos sí lo había amado" (202).

En su diálogo telefónico con la Raba, Nené pone de manifiesto este mismo afán por ocultar su situación de la mirada del otro, afán que el narrador subvierte constantemente. Así, le dice a la Raba que tiene un nuevo juego de comedor, un living y una casa como pocos tienen en Vallejos (157), pero cuando ésta la visita durante su ausencia, descubre que todo era mentira. Descubrimiento que Nené intenta neutralizar pidiéndole a la sirvienta que no le diga la verdad ni a su mamá (161) ni a Mabel (162). Pero ahora es el narrador quien la traiciona describiendo la morada de los Massa en los siguientes términos:

> Yendo hacia la cocina [Nené] atraviesa un cuarto destinado a comedor dónde sólo hay una caja de cartón conteniendo un velador con pantalla de tul blanco. En el pequeño vestíbulo de entrada, destinado a living, tampoco hay muebles: mira el espacio vacío preguntándose si jamás reunirá el dinero para comprar todo al contado .... (162)

La relación de Mabel con Cécil también pone en evidencia la falta de la *relación sexual*. En lo concerniente a la semejanza de identificación y a la *jouissance* —condiciones, como ya vimos, imprescindibles para el amor— no existe ninguna coincidencia entre su deseo y el de Cécil. La personalidad de éste no corresponde en absoluto a la imagen del Ego-ideal fantaseado por Mabel, lo cual queda en evidencia varias veces. Así, la visita a su estancia la dejó frustrada porque es "poco romántico" y por eso ambos pasaron el tiempo sin hablarse mucho (46). Incluso, el que Cécil beba tanto cuando está con Mabel (72) y el que ella, además de hacer todo lo posible por evitarlo (71, 72), se alarme porque "cada vez parecían más largos los minutos pasados en su compañía" (75), podría explicarse por la tensión existente entre la *jouissance* de ambos.

Mabel ha abandonado su deseo para someterse a estas contradicciones por razones puramente *simbólicas*; por la posibilidad de conseguir con el estanciero un nivel más alto en la escala social. Este hecho queda claramente demostrado en la quinta "entrega" cuando, justo después de expresar su disgusto por las horas aburridas pasadas con el novio, se sobrepone al ver un vestido de su gusto en la revista que estaba leyendo, el cual además, le hace pensar en las recepciones de etiqueta que Cécil piensa organizar en el futuro (76). Y cuando en la misma revista aparece un artículo sobre las joyas, "decidió sacar el tema de las joyas un día delante de Cécil ..." (76).

Al final de la novela, al igual que al final de un folletín, Mabel, como Nené, subordina su deseo al deseo del Otro. Pero a diferencia de Nené, Mabel lo hace por razones puramente prácticas. La verdad es que, como se lo dice a su amiga, no quiere ser ni esposa ni madre. Se subordina sólo para evitar la mirada negativa de la gente: "¿... era acaso preferible quedarse soltera en un pueblo y continuar siendo el blanco de la maledicencia?" (198). Duda de sus verdaderos sentimientos por el hombre con quien se va a casar, pero espera que, con el tiempo, pueda aprender a quererlo; o sea, espera poder sublimar su deseo errante. Para esta relación sublime, prefiere no ceder al deseo sexual antes de la ceremonia del matrimonio (211).

Antes de sublimar su deseo en el matrimonio, Mabel ve nuevamente la necesidad de dirigir su deseo al Otro. Esta vez para pedirle perdón por sus "pecados" y reafirmar su subjetividad. Como la golondrina que detiene su vuelo en el epígrafe de la "entrega" en la cual se confiesa, ella también ha decidido dar fin a la búsqueda de la *jouissance* extra. Ello, porque ha llegado el momento en el que quiere someter su deseo al del Otro: "... voy a recibir el sacramento del matrimonio, eso fue lo que me ayudó a venir" (214). Entonces, como Edipo, quien se arranca los ojos por haber violado la Ley, Mabel también siente la necesidad de extirpar de la consciencia la "vergüenza" de sus actos ilícitos. En este acto de penitencia, confiesa su incapacidad para controlar la pulsión, razón por la cual se entregó a la repetición mortal del deseo del Otro *real*. Por ejemplo, con respecto a su relación con Pancho, afirmará en el confesionario: "... no tuve fuerzas para alejarlo" (215). Pero aun después de casarse, según lo menciona el narrador como de paso, Mabel no logra domar completamente su deseo elemental porque no deja de interesarse en otros hombres. En una ocasión, dice aquél, "Mabel ... llevó a su hija de dos años a tomar el sol a la plaza. Como ya lo temía, no estaba abierto el negocio de hombres situado en la esquina, donde trabajaba el joven vendedor con quien tanto simpatizaba" (221).

El deseo y la pérdida del *objeto* amado.

En *Boquitas*, cada uno de los personajes pierde un objeto; como ya señalamos, Nené perdió a Juan Carlos y *vice versa*, Mabel perdió a Cécil y la riqueza de la familia, la Raba a Pancho y éste lo más básico, la vida misma. Según Lacan, la pérdida de un objeto causa angustia porque nos recuerda la pérdida primordial. En *Boquitas*, Puig usa motivos del tango para poner en evidencia el efecto en los personajes de algunas de las pérdidas que acabamos de señalar y el modo en que reaccionan ante las mismas. Para lograr este fin, la novela imita al tango-bolero por cuanto su organización temporal y estructural opone un presente doloroso —como resultado de la *perdida* de las ilusiones infantiles— a un pasado de dicha relativa cuando estas ilusiones servían como tapón del vacío existencial.

De acuerdo con esta última afirmación, pensamos que, además de la división de la novela en las dos partes identificadas por Bacarisse, se da otra en el seno mismo de la primera parte. Aquí, mediante el desplazamiento temporal y estructural de las dos primeras "entregas" (cuyos sucesos pertenecen a la segunda parte), se establece una oposición entre los eventos narrados en las cartas de Nené en dichas "entregas" y los del resto de la primera parte. En realidad estas "entregas", establecen la pauta de la novela pues, a través de las cartas de Nené, se opone un presente de desilusión y dolor a un pasado relativamente más dichoso, asociado con la esperanza o anticipación del amor. Las cartas, escritas en el presente de la ficción (1947), resumen este pasado (los años 30), que se detallará luego en el resto de la primera parte. De hecho, los sucesos de las dos "entregas" en cuestión pueden colocarse entre la decimocuarta y la decimoquinta. Y si el autor las coloca al comienzo, es para llamar la atención del lector hacia la oposición entre el ahora y el entonces a que refieren las cartas de Nené.

En cuanto a la historia de Nené, se puede decir que si la primera parte sugiere un folletín fracasado pues no logra la felicidad en el matrimonio, la segunda tiene un sabor a tango o a bolero. Como en las historias de los tangos y boleros, en la de Nené también hay una pérdida y el consiguiente lamento. Por eso, según ha señalado Bacarisse, como resultado de la decepción en el matrimonio, las mujeres de *Boquitas* prefieren recordar el pasado, cuando el amor todavía era una anticipación. Para Nené hay dos pérdidas: la de los sueños infantiles del amor y del matrimonio elaborados en Vallejos, y la de lo que más tarde llamará su "verdadero amor", Juan Carlos. Por ser éste su *objeto* atesorado, la reacción de Nené al enterarse de su muerte repite las letras del tango que encabezan la primera "entrega": "Era... para mí la vida entera" (9).

Puig usa este motivo básico del tango para explorar la reacción del sujeto ante la pérdida del objeto. Al respecto, Freud ha señalado que reaccionamos ante la pérdida de una persona, un objeto o una abstracción que toma el lugar del objeto amado, mediante el duelo. Para algunas personas, afirma Freud, el duelo consiste, no en la pena, sino en la melancolía:

The distinguishing mental features of melancholia are a profoundly painful dejection,

> abrogation of interest in the outside world, loss of capacity to love, inhibition of all activity, and a lowering of the self-regarding feelings to a degree that finds utterance in self-reproaches and self-revilings.... (153)

En el caso de Nené, luego de enterarse del fallecimiento de Juan Carlos, su estado de ánimo es obviamente melancólico. En la misma línea, John Bowlby ha distinguido varias etapas del lamento para superar dicho estado. La primera es la de la pena entorpecida, el enojo, el anhelo y la búsqueda del objeto perdido, el pensar intensamente en él y la preocupación exclusiva por los estímulos que sugieren su presencia. Todo lo cual va seguido por una etapa de organización basada en el reconocimiento de que el objeto perdido es irrecuperable (citado por Bronfen 107).

Volviendo a Nené se puede decir que perdió a Juan Carlos dos veces. La primera fue por la enfermedad y la superó buscándose un sustituto en Massa. La segunda por la muerte, y le costó más superarla por coincidir con su fracaso matrimonial. En efecto, aunque Nené parece lamentar sólo la muerte de Juan Carlos, se puede afirmar que, en realidad, dicha muerte es un pretexto para lamentar también el fracaso matrimonial.

Hasta cierto punto, el duelo de Nené sigue la trayectoria de la melancolía señalada por Bowlby. En las cartas que escribe a la madre de Juan Carlos, primero elabora el sentido de pérdida expresado en el epígrafe ya citado: la añoranza de un pasado mejor:

> A la noche me despierto muchas veces y sin querer me pongo a pensar en Juan Carlos. (11)

> Yo lo quise mucho señora, perdóneme todo el mal que pude hacer, fue todo por amor. (19)

> ... al único que quise fue a Juan Carlos. ... La cuestión es que ahora no lo voy a ver más en mi vida. (28).

Se trata de sentimientos que encuentran eco en el tango y el bolero que Nené oye en la radio. El tango narra la desventura de un hombre que se separa de su amada y teme no volver a verla. En su desesperación, pide que si tal ocurre, "tampoco vuelvan a florecer las malvonas del patio si esos pétalos deberán marchitarse poco después" (15). En cuanto al bolero, cuenta la historia de dos amantes que, pese a la intensidad del amor mutuo, deben separarse por razones misteriosas

sin otra esperanza que un eventual regreso del hombre (15-16). La melancolía de Nené es tal que se queda en casa para evitar a la gente (21). Cuando no recibe respuestas a las cartas dirigidas a doña Leonora, su situación empeora aún más. Así, dirá en una de las últimas que anda mal, sin ganas de nada por no recibir respuesta (20). Se siente sola en el mundo (27).

También expresa su dolor rememorando; relee el recorte de una revista que le recuerda el comienzo de su noviazgo con Juan Carlos y se lo manda a la madre de éste; imagina una visita a su tumba donde llora hasta desahogarse (21); le pide a aquélla objetos del amado, que le permitan mantener viva su memoria, y las cartas que éste le escribió durante el noviazgo, porque cree que podrían servirle de consuelo:

> ...cuando me despierto a la noche se me pone siempre que sería un consuelo volver a leer las cartas que me escribió (13)

y también porque, para ella, simbolizan la intimidad de la relación:

> Al sobre lo tocan en el correo muchas manos, pero a la hoja de adentro no la había tocado más que Juan Carlos, pobrecito y después yo, nosotros dos nomás, la hoja de adentro sí, que es una cosa íntima. (15)

Además, quiere enterarse de todo lo que hizo aquél mientras estuvieron separados. Por eso expresa también su deseo de ver a la madre para "hablar de todo lo que tengo ganas de saber de estos años que no vi a Juan Carlos" (21). Incluso va al pueblo donde éste falleció, Cosquín, para saber de sus últimos días. Como le explica en su visita a la viuda Di Carlo: "Juan Carlos en sus cartas me contaba siempre de Cosquín, quería conocer y hablar con alguien que me contara cosas de él" (242). Allí, además, insiste en visitar el cuarto que aquél ocupaba (243-44).

A partir de lo anterior, se puede afirmar que si en la primera pérdida Nené sustituyó a Juan Carlos con Massa; en la segunda, hasta cierto punto, trata de sustituirlo con la madre y con las mencionadas cartas. Búsqueda de un sustituto que refleja la letra del epígrafe de la segunda "entrega":

> *Quisiera hablar con Renée...*
> *Renée ya sé que no existe,*
> *Yo quiero hablar con Usted.*
> *Charlemos, la tarde es triste,*

Me pongo sentimental,
Renée ya sé que no existe
Charlemos, Usted, es igual. (24; subrayado en el original)

Como se ve, es fácil sustituir aquí a Renée por Juan Carlos y el Usted por la madre o por sus cartas.

Slomith Renan-Kinnon identifica dos formas de repetición en la búsqueda del sustituto de un objeto perdido: una constructiva, en la que el sujeto busca un objeto que se parezca al original, y una destructiva, en la que se busca un sustituto idéntico al original: "Constructive repetition emphasizes difference, destructive repetition emphasizes sameness (ie to repeat successfully is not to repeat)" (153). A diferencia del sustituto o de la repetición efectuada durante la primera pérdida de Juan Carlos, las repeticiones que resultan de la segunda son destructivas. Nené rechaza a su marido y a sus hijos y, según vimos, busca consuelo en lo más cercano al amante fallecido, la madre y las cartas. Sus actos implican, pues, el intento por vencer el tiempo mediante la memoria evocativa, tal como lo hace el amante del tango cuya letra sirve de epígrafe a la primera de las dos "entregas" en las que Nené llora su pérdida:

Ahora cuesta abajo en mi rodada,
Las ilusiones pasadas
Yo no las puedo arrancar.
Sueño con el pasado que añoro,
El tiempo que lloro
Y que nunca volverá. (Bonifacini 65)

Como ya señalamos, el amor de Nené por Juan Carlos durante el noviazgo se basaba en la sublimación de la *transferencia* porque ella, en vez de entregársele, insistió en hacerlo sólo después de casados. Ahora, sin embargo, en medio de un matrimonio a punto de fracasar, se identifica con el deseo *histérico* del amor: tenerlo todo o nada. Con la desaparición del amado, ella se encuentra "... sola en el mundo, sola" (27). Ahora cree que la realidad no posee el *objeto a* deseado y rechaza cubrir el vacío del deseo con el tapón del amor sublime. En cambio, persigue uno inalcanzable: Juan Carlos, el único a quien ha querido (28).

El histérico, afirma Johen Quackelben, quiere poseer el objeto en su totalidad y busca "an other without lack, [and] offers herself to him as a phallicized object to make him complete, to install him as other without flaw" (citado por Salecl 199). Además, para tener la certidumbre de su propio ser, quiere ser visto como el único objeto del deseo del otro (199). Por eso, a nuestro parecer, la visita de Nené, ya separada del marido, a Cosquín, además de formar parte del proceso del duelo, también puede explicarse como un gesto motivado por el deseo *histérico* de saber si Juan Carlos la amaba verdaderamente. Dicho de otro modo, desea saber si Juan Carlos la consideraba su objeto fálico. Esta opinión se basa en que, mientras ella está en Cosquín, además de querer "saber cosas de él", pregunta varias veces si Juan Carlos la mencionaba. Cuando la viuda le dice que sí, y que la consideraba la única con quien querría casarse, Nené consigue finalmente la seguridad que buscaba. Camino a la Falda le dan vuelta en la cabeza las siguientes palabras de la viuda: "mientras que de usted hablaba siempre bien, que fue la única que pensó en casarse..." (245). En la euforia del momento, Nené reafirma su amor inmortal por Juan Carlos y su odio por el marido: "Juan Carlos si puedes tú con Dios hablar, que olvidarte no pude te respondiera ... la vida con sus platos sucios y pañales y los besos de otro que debí esquivar ¿pretendió la vida de ese modo tu amor borrar? Ja ja ..." (246).

Con respecto al duelo, la visita a Cosquín no produce inmediatamente la catarsis que habría facilitado el paso a la última etapa señalada por Bowlby: el reconocimiento de que el objeto perdido es irrecuperable, la reorganización y la reintegración a la vida normal. No obstante, se puede decir que, después de dicha visita, hubo un momento en el que se produjo esta última etapa del lamento. Ello porque, en la última "entrega" de la novela, nos enteramos de que Nené ha vuelto al hogar y ha aceptado la vida de esposa. Además, esta reorganización se confirma cuando, ya en el lecho de muerte, le pide al marido quemar las cartas de Juan Carlos—que ella había confiado a un escribano con instrucciones de ser colocadas junto a ella en el ataúd. En cambio, pide un mechón del pelo de su nieta, un reloj de pulsera de su segundo hijo y el anillo de compromiso del esposo. Es decir, al final no sólo ha aceptado al esposo como sustituto de Juan

Carlos, sino que ha aceptado por segunda vez el amor sublime con el marido, mediatizado por la institución matrimonial. Su retorno al marido es, pues, una repetición de lo que había rechazado antes: el amor sublimado en el matrimonio. Es decir, al final de la historia de Nené, volvemos al folletín. Sin embargo, como ha señalado Lucille Kerr, si Nené no logró la unión con Juan Carlos en la vida, la logra cuando las cartas de ambos se mezclan al ser quemadas por el marido (111).

Puig, también usa motivos tangueros para hacer más intenso lo que piensa la Raba ante la posibilidad de perder a Pancho y para anticipar las acciones de aquélla en caso de que sus sospechas resulten acertadas. Como ha observado Ludmila Kapschutsenko, las letras de los tangos que en la undécima "entrega" se interpolan en el fluir de la consciencia de la Raba expresan sus pensamientos (137). Aquí, trataremos de expandir el análisis esquemático de esta investigadora. En cierto modo, las letras no sólo coinciden con la situación de la Raba en el presente sino también que narran su vida y expresan sus esperanzas y sus miedos. Por lo tanto, se puede decir que la "entrega" muestra cómo la vida repite el contenido de un producto de la cultura popular.[50] Aquí la Raba internaliza al Otro *simbólico* ("Otro tanguero", si se nos permite la expresión) con toda su *histeria*. Lo cual, sin embargo, no quiere decir que espejee exactamente el contenido de los tangos. De hecho, como veremos, lo modifica donde es necesario para acomodarlo a su propia realidad.

En el primer tango[51] que emerge en sus pensamientos, una mujer muere y deja solo al marido. La Raba también sueña con reunirse y casarse con Pancho y morirse como la mujer del tango (169). Sin embargo, a diferencia del gaucho de la canción, quien se queda solo con su caballo cuando se le muere la esposa, en la fantasía de la Raba su amor sobrevivirá a su muerte porque a Pancho le quedará el niño: "al Pancho le quedaría el Panchito si yo muero" (170). El segundo tango[52] tematiza otra verdad amarga de la relación amorosa: la posibilidad de ser abandonada por el amado. Aquí también se establecen ciertos paralelos entre la situación de la Raba y la de la protagonista. Se podría decir que en esta canción, la palabra tango simboliza el amor. Como aquélla, pues, que se deja llevar por un joven para tanguear, la Raba también se dejó

persuadir por las palabras de Pancho. Palabras, en cierto modo comparables a la música que atrajo a la joven de la canción: "... era tan dulce la armonía, de aquella extraña melodía, y llena de gozo yo sentía mi corazón soñar ... mi corazón sangrar..." (171). También, la ilusión que nace en la joven: "... fue mi obsesión el tango de aquel día en que mi alma con ansias se rindió, pues al bailar sentí en el corazón que una dulce ilusión, nació..." (171), es parecida a la de la Raba con respecto a su relación con Pancho.

Siguiendo el paralelo, luego del nacimiento del hijo, la Raba también se da cuenta que el "baile" del amor no es fácil de aprender. Las palabras de la protagonista fácilmente pueden ser las suyas en el baile del amor con Pancho. En dicho baile es ella la que no sabe bailar:

> cada paso, una cortada, él adelanta la pierna y empuja la pierna mía, no sé bailar bien el tango, siempre yendo para atrás él iba para adelante y a mí me tocaba ir para atrás, las piernas de él me empujan a mis piernas para atrás.... (171).

El paralelo se confirma cuando la Raba se pregunta si la joven abandonada del tango "llora todas las noches como yo" (171).

El problema de la chica del tango es existencial. Al ser abandonada por el amante quiere conocer el sentido de la vida y el rumbo de su destino: "Cómo fascina esa música domina, con su cadencia que fascina, ¿adónde irá mi pobre vida rodando sin cesar..." (171). De acuerdo con Lacan, la ilusión del amor le prometía un refugio del significante errante. Pero la realidad de la experiencia ha despedazado esta ilusión y se encuentra de nuevo en las garras de lo que esperaba evitar, la inconsistencia del Otro *simbólico*. Las dudas de la Raba respecto de su relación con Pancho también la dejan en una situación parecida. El tango, metáfora aquí del amor, ha demostrado ser una ilusión, un señuelo brindado al sujeto por el Otro *simbólico*, una construcción ideológica sin valor intrínseco, construida alrededor de una nada. Desgraciadamente, el individuo sólo se da cuenta de este hecho cuando surge una crisis en la relación amorosa. En cuanto a la joven del tango comprende demasiado tarde que: "... la culpa fue de aquel maldito tango, que mi galán enseñóme a bailar, y que después hundiéndome en el fango, me dio a entender que me iba a abandonar" (172). Sin embargo, para la Raba, a diferencia de la chica abandonada, la vida debe

encararse de una manera pragmática; de allí que, como respuesta a la pregunta de la joven "...¿adónde irá mi pobre vida, rodando sin cesar...?" contesta "¡que se embrome por vaga!" (172

La Raba también identifica su niñez con la de la cieguita del tercer tango[53] que canta. Como ésta, quien no puede participar en los juegos de los niños por su ceguera, ella, por su clase, sólo observaba jugar a Celina, Nené y Mabel hasta el sexto grado (173). Pero, así como la cieguita recibe del sujeto de la enunciación un beso y la invitación a jugar la Raba espera que, siendo ella y Pancho pobres y negros, puedan casarse (jugar). Hasta tal punto el deseo de la Raba espejea el de la cieguita que está preparada a perder la vista y a provocar lástima en Pancho para que éste se case con ella: "... me echo en los ojos lavandina pura, quedo ciega y al Pancho le da lástima y se casa conmigo..." (174). Además, en este contexto ella se identifica con los celos y la violencia que pueden surgir como resultado de la traición del amado. De allí que, en su propia fantasía, las imágenes violentas del tango: "... eran mis pupilas como dos espejos donde se miraba la felicidad ... castigó la noche, se quedaron ciegos y quedó en las sombras quebrado el cristal..." (175), se entremezclen con la propia violencia y celos fantaseados:

> se aprovecha que soy ciega y trae a otra más blanca, la sirvienta del Intendente Municipal y me dice que es una vieja ... saltan los vidrios rotos, una astilla en punta, y a la chica del taller le sale sangre: un pedazo grande de vidrio le tajeó como un cuchillo la carne, pasó entre las costillas ¡y le partió en dos el corazón! Y de un cuchillazo le corté el ala a un pollo pelado. (175)

En realidad, es difícil distinguir netamente donde termina la violencia descrita en el tango y donde empieza la fantaseada por la Raba. Según señalamos, el tango despierta en ella ciertas tendencias violentas que se manifiestan también cuando piensa que Pancho entra a una tienda para esquivarla: "tendría miedo que le dé un cuchillazo que se cruzó a la confitería" (177).

Pero, además, esta "entrega" pone en evidencia la coexistencia del deseo *simbólico* de la Raba de casarse y el inconsciente agresivo del Otro *real*. En efecto, cuando se convence de que Pancho la ha engañado; es decir, ha rechazado su *demanda*, éste pierde su valor de objeto señuelo ofrecido por el Otro. Pero, a diferencia de Nené, en vez de lamentar la pérdida, la Raba abraza su deseo y lo mata a cuchillazos.

Sobre la base de lo anterior, se puede decir que la Raba es un personaje pragmático que actúa de acuerdo con lo que exigen las circunstancias. En ciertas ocasiones lo hace de acuerdo con la *transferencia* en el Otro *simbólico*: acepta su clase social; se prepara para entrar en una relación matrimonial; cuando se le margina por tener un hijo natural, lo acepta sin quejas, e incluso se marcha de Vallejos. Pero, en otras ocasiones no abandona el propio deseo: se acuesta con Pancho sin estar casados y lo asesina cuando se siente abandonada. Además, al perderlo, acepta vivir en concubinato con otro hombre. Un arreglo no del todo acorde con las normas sociales, pero frecuente entre personas de su clase. Se puede afirmar, pues, que la actitud de la Raba hacia el amor es ética y sublime en cuanto intenta subordinarla a la moral social. Sin embargo, cuando se siente decepcionada, no tarda en manifestarse la agresión del ideal del Ego. De allí que, según nuestro parecer, su actitud corresponda más a la de un tango que a la de un folletín.

A modo de conclusión, se podría afirmar que en el nivel de la escritura, la novela no repite fielmente el folletín; debido, quizás, a que Puig no logró su objetivo original de publicar la novela por "entregas" en una revista (Rodríguez-Monegal 25). Sin embargo, según Kerr, el autor compensa este lapso mediante el uso de la "spatial form". Con respecto al tango y a las canciones populares incluidas como epígrafes, es claro que no hay repetición en el nivel de la estructura narrativa puesto que se trata de dos organizaciones textuales diferentes. No obstante, según señalamos, el autor se apropia de sus motivos temáticos. La crítica también ha señalado otras semejanzas entre el contenido de la novela y el del folletín. En especial, se ha subrayado el que en la novela, siguiendo la tradición del cuento popular, se premie la virtud y se castigue el vicio. Así, Juan Carlos y Pancho mueren y Mabel, por sus pecados, termina con un nieto paralítico. Nené, en cambio, es premiada porque al final regresa al seno del hogar. Y la suerte de la Raba, según Tittler entre otros, es la de una Cenicientas (30).[54]

Pero esta distribución no carece de problemas; a juicio de Páez, por ejemplo, como resultado de la anestesia y de la deserotización de Nené, al final lo reprimido retorna como el

tumor en la columna vertebral. Esto, porque, según Páez, "en la imaginación popular, el cáncer es la corporización de la contención, de la sofocación de una crisis, la cristalización del fracaso" (40-41). En el caso de la Raba, Páez cree que no termina tan bien como afirman otros críticos porque al final tiene una gran familia y debe auto-abastecerse (25). En cuanto a las letras de las canciones, según ya vimos, tampoco existe un acuerdo de la crítica sobre su vínculo con la temática de la novela.

En nuestra opinión ahora, Puig se basa en su propia relación de *transferencia* con los modelos de la cultura popular para vehicular la historia de sus personajes. Relación, por lo demás, bastante problemática. Es por eso que, mientras para algunos críticos la obra es una parodia, para otros es más bien una estilización de los modelos utilizados. Por nuestra parte, nos aproximamos a esta última opinión, pues creemos que en *Boquitas* se trata de una repetición constructiva, —en el sentido que le da a la expresión Rimon-Kenan—, de los modelos de la cultura popular; con la cual el autor no busca una reconstrucción exacta del original, sino su uso creativo para vehicular otras relaciones; una de las cuales, según hemos visto, es la *transferencia* entre sus personajes y los mismos productos populares de que goza el propio autor. En el proceso, Puig problematiza no sólo su deseo y su relación *transferencial* respecto de los productos señalados, sino también los deseos de sus personajes respecto de tales productos.

A propósito de esta última problematización, se podría afirmar que, si bien no hay una caracterización bien desarrollada de los personajes, el lector ve a través de sus actos, sus pensamientos y sus interacciones, que la relación del sujeto con el Otro *simbólico* no es uni-dimensional, como sugiere Althusser, sino muy compleja. Primero, vemos que los esfuerzos de los personajes por repetir los valores del Otro entran en conflicto con su realidad diaria y que su éxito o fracaso depende, en gran parte, de la manera en que manejan esta repetición. Y segundo, la novela pone en claro el que el deseo es individual y que la identificación *imaginaria* con la otra persona, basada en el valor de cambio, es problemática; la *transferencia* se basa no sólo en las circunstancias externas y sociales del individuo, sino también en el modo en que éste se relaciona

con su propia fantasía fundamental, es decir, con *lo real* del deseo. Y es por eso que no puede haber una *relación sexual* con el otro ni con el orden *simbólico*.

Las dificultades de Nené para asumir los valores que la rodean se deben en parte a su condición económica, sus experiencias con el doctor Aschero, la enfermedad de Juan Carlos y el fracaso inicial de su matrimonio con Massa. Su deseo se basa en la sublimación del deseo del Otro *real*, lo cual explica la culpa que siente por sus experiencias con Aschero, por negarse a Juan Carlos y por haberse casado. La suya es, pues, la búsqueda de una metáfora del deseo del Otro *real* en el Otro *simbólico*. Una búsqueda que entra en crisis durante el periodo turbulento de su matrimonio y de la muerte de Juan Carlos. Al final, usando palabras de Žižek, podemos decir que Nené vence la muerte "via creative sublimation" cuando regresa al hogar matrimonial "in a mood of wise resignation, to the 'daily' life of symbolic relations" (210). Pero la sublimación no significa el logro de la *relación sexual*. Hecho que, según Páez, se manifiesta en el cáncer.

Juan Carlos y Pancho son víctimas de los valores del machismo. Los fracasos del primero, en cuanto a la *transferencia* en este significante, se deben, como ya vimos, a su condición económica y a su enfermedad. Pero, sobre todo, a que no logra una distancia bastante dialéctica del deseo del Otro *real*. Cuando por fin decide sublimar ya es tarde y por eso tiene que morir. Pancho, como su amigo, también está limitado por su clase social. Pero cuando logra superar esta limitación ingresando a la policía, el deseo individual sin riendas lo destruye. Pero, quizás, su crimen más grave es el haber hecho daño a su hermana de clase, la Raba, en manos de quien muere. El final de Juan Carlos y Pancho, también afirma la imposibilidad de la *relación sexual*.

Mabel es la más cínica con respecto al Otro. Aunque, por una parte, transfiere en los productos de la cultura popular; por otra, no toma en serio la doxa y la usa selectivamente. No abandona su deseo y, por eso, como Pancho, carece de valores morales. Pero si sobrevive es por ser más realista que Juan Carlos y Pancho. En nuestra opinión, la parálisis de su nieto no puede considerarse como un castigo según proponen algunos críticos, sino más bien como un fenómeno

real de los incontables que existen en el mundo. Y si algunos críticos insisten en darle sentido es por su propia relación *transferencial* con el Otro; según la cual, todo fenómeno necesita tener explicación. En el caso de Mabel, tampoco existe la *relación sexual*, como lo revelan el fracaso de su relación con Cécil y el fin trágico de la que tuvo con Pancho. Si bien al final abandona su deseo y se casa, como ya vimos, sigue mirando a otros hombres. De hecho, se puede decir que, en el caso de Mabel, Juan Carlos y Pancho, la falta de la *relación sexual* se manifiesta en su búsqueda metonímica del goce en múltiples objetos sexuales.

Como ya dijimos, la Raba es el personaje más pragmático del mundo ficticio, y el obstáculo principal que encuentra para repetir los valores del Otro es su condición económica. Pero, como ya vimos, la acepta y la vive de una manera realista. Ella es quien menos sufre la influencia de la doxa y así lo muestra su actitud ante la chica del segundo tango que canta en la "entrega" once; además, es la más espontánea con respecto a su deseo. Por un lado, despliega los valores morales de la compasión, la lealtad, la abnegación y la maternidad[55] y, por otro, abraza su deseo y actúa cuando la situación lo requiere. Sobrevive por su pragmatismo. Y al final, aunque su condición también carece de una *relación sexual*, la acepta y la vive satisfecha.

A partir de lo anterior, se puede decir que la novela demuestra que no existe una *relación sexual*, primero, entre el autor y los modelos de que se apropia y, segundo, entre los personajes y la realidad que viven. Entre los otros discursos de la cultura popular que figuran en la novela, Puig confronta el discurso monológico del folletín con el histérico de las canciones de amor: especialmente los tangos que aparecen en los epígrafes y en algunas de las "entregas". En cuanto al resultado de tal confrontación, es un discurso *histérico* que desorienta al lector; razón por la cual se puede decir que tampoco existe una *relación sexual* entre el lector y la obra. El valor de la novela yace, pues, en la escritura misma, sitio de múltiples posibilidades de significación entre las cuales hemos escogido una, la del deseo y del amor.

TERCERA PARTE: Los placeres de la muerte.

La pulsión y la muerte

Como ya vimos, a pesar de las transgresiones de algunos de los personajes, las dos novelas ya estudiadas tratan, por la mayor parte, de la identificación *imaginaria* del sujeto con los valores ideológicos vehiculados por la doxa y la cultura popular. Sin embargo, en *The Buenos Aires Affair* y *El beso de la mujer araña*, Puig profundiza el tema de la transgresión de la identificación *imaginaria*. Así, en el primero, a través de las historias de Gladys y Leo, se demuestra cómo la falta de una distancia dialéctica entre el sujeto y el deseo del Otro *real* significa la muerte.

The Buenos Aires affair: una escritura histérica.

En el nivel de la estructura narrativa, *Boquitas* y *Buenos Aires* se parecen en dos aspectos; primero, como el título de la primera novela, el de la segunda también refiere explícitamente a su vínculo con un modelo de la sub-literatura, en este caso la novela policial; segundo, cada uno de los capítulos de *Buenos Aires* también lleva un epígrafe, pero esta vez tomado del cine. Sin embargo, si bien los modelos apropiados en las dos novelas son diferentes, comparten ciertas semejanzas estructurales y temáticas esenciales. En primer lugar, la novela policial, como el folletín, se basa en un discurso monológico y tampoco interroga los fundamentos de la realidad; simplemente recoge y resuelve lógicamente los hechos que transgreden las normas de la realidad porque la dilucidación del problema hace que el mundo vuelva a la normalidad habitual (Epple 46).

En segundo lugar, como lo ha señalado René Campos, los epígrafes que encabezan los capítulos de *Buenos Aires*, provienen, en su mayor parte, de películas de mujeres[56] de los años 30 y del *film noir* de los 40. Películas, según ya sabemos, de índole histérica como las canciones que encabezan los capítulos de *Boquitas*. Sin embargo, el acontecer de *Buenos Aires* se diferencia del de *Boquitas* por aludir explícitamente a un tercer discurso, el psicoanalítico. De allí que las

lecturas de la novela puedan dividirse en dos tipos, la estructural y la psicoanalítica, aunque, muy a menudo, ambas aparezcan en el mismo estudio.

Los estudios estructurales enfatizan lo que podríamos llamar la "histerización" de la novela detectivesca. Varios críticos han señalado que el autor se vale de la novela policial tradicional —el "whodunit"—, para ofrecer una crítica de la sociedad. Según Epple, quien ha ofrecido el estudio más detallado de la estructura de *Buenos Aires*, el uso del modelo policíaco le permite al narrador descubrir el abismo entre el mundo armónico y coherente, que el género entrega, y el de una realidad en la cual priman el azar, la incoherencia y la ambigüedad (52). Por su parte, Elías Miguel Muñoz cree que Puig ha desestructurado el modelo policíaco para hacer una crítica de la sociedad de consumo. Como resultado, afirma Muñoz, al final el mundo subyacente queda, al descubierto y los personajes aparecen como víctimas y no como victimarios.[57]

Muchos críticos también han examinado el vínculo entre los epígrafes y el acontecer. Por este camino, Epple llega a la conclusión de que, por una parte, los epígrafes iluminan el sentido básico de los capítulos respectivos y, por otra, que su relación mutua revela su función como núcleos narrativos ya que sirven de correlato al discurso mimético en cuanto proponen el tipo de discurso imitado por los personajes. También, sigue Epple, el contraste y la similitud entre los epígrafes y el relato básico, nos permite descubrir la diferencia entre los destinos propuestos por los medios de comunicación y los asumidos por los seres de carne y hueso (49-50). Para Robert Alter, los epígrafes también tienen dos funciones: por una parte, ayudan a caracterizar el mundo interno de los personajes, y por otra, sus contradicciones y clichés acentúan la distancia entre lo imaginado (fílmico) y la textura realista que define el mundo de los personajes (247); postulación esta última que coincide con los de Epple.

Por su parte, Muñoz opina que los conflictos melodramáticos de los epígrafes iluminan los de los personajes y, por momentos, se reflejan mutuamente mostrando una realidad opuesta. Además, dejan al descubierto el culto a la personalidad y comentan la imagen de la mujer en el

Hollywood de los años 30-50 ("*The Buenos Aires Affair*: traición de la sexualidad falocéntrica" 33-34). Para René Campos, en cambio, los epígrafes no son escenas aisladas y externas que iluminan o enfatizan, por acuerdo o no, la lógica de las acciones y el universo narrativo, sino que, más bien junto con determinar la textura específica y transgresora del universo ficticio, explican la naturaleza fallida del papel del lector. Según Campos, entonces, los epígrafes pueden leerse como "stills" de las películas de las que provienen. En este sentido, el crítico propone, apoyándose en Roland Barthes, que las citas aisladas deben leerse en relación con toda la película implicada. Expansión semántica que, según Campos, inscribiría *Buenos Aires* en la tradición de los melodramas de la década del 40 que trataban sobre romances pasionales caracterizados por la violencia y el talante neurótico de las relaciones (195).

Las lecturas psicoanalíticas también varían de un crítico a otro. Campos se basa en la relación estrecha establecida por Geraldine Peterson-Krag entre el relato detectivesco y la "escena primaria" freudiana para interpretar la dimensión psicoanalítica de la novela. Según Peterson-Krag, el interés en la novela detectivesca deriva de su asociación con la "escena primaria" en la cual el niño ve, o imagina, el coito entre los padres como un acto de agresión y muerte. Sin saber quién es el agresor, dice Peterson-Krag, el niño experimenta sentimientos edípicos negativos. Tal como las pistas que llevarán al detective a solucionar del crimen, los indicios que darían respuesta a la ansiedad del niño están esparcidos en la cotidianeidad. Por eso, cuando el detective resuelve el misterio y señala al culpable, la "escena" queda iluminada. A través del goce vicario de la solución del enigma, se dominarían, pues, las experiencias traumáticas de la infancia que antes se vivieron pasivamente. En esta línea, dice Campos, *Buenos Aires* no proporciona la satisfacción del enigma y la dominación de las experiencias traumáticas. La negación de esta *jouissance*, que provocaría una solución y el retorno al orden, reproduce la experiencia fallida de Leo, la postura ambigua de Gladys y la movediza y opaca atmósfera del *film noir*. Al final, afirma Campos, el lector se frustra porque sigue en la oscuridad aterrorizado frente a la escena primaria (201).

Para Jo Labanyi, la novela constituye una crítica del discurso psicoanalítico freudiano y, en consonancia, su estudio se centra sobre el significado de la mirada en el psicoanálisis, la novela policial, el cine y el arte. Según ella, estos medios se preocupan de la mirada como sitio del placer y el conocimiento. La novela de Puig, en cambio, deconstruiría la diferencia sexual a través de una complicación de la relación de los personajes con la mirada y construiría una mirada cuyo género es móvil (106). Para Labanyi, entonces, si Puig usa la mirada y los escenarios pornográficos es para revelar las contradicciones en las teorías psicoanalíticas sobre la diferencia sexual (110). En contraste con los críticos que ven la obra como una histerización de la novela detectivesca tradicional, ella cree que Puig se vale de la estructura ya histérica del *thriller* para concentrarse en Leo como el criminal. Pero tal estrategia es particularmente interesante pues, junto con deconstruir el género de la mirada convierte la investigación de una mujer (que nunca ocurre) en la de un hombre, Leo; le permite al autor explorar la agresividad masculina de una manera que borre la diferencia sexual; ello porque Leo es el mirado y no es quien mira. Lo que, de paso, permite poner en evidencia la bisexualidad de Leo a través del punto de vista.

Aunque el título del artículo de Labanyi, "Voyeurismo and Narrative Pleasure in Manuel Puig's *The Buenos Aires Affair*", imita intencionalmente el de Laura Mulvey sobre la mirada masculina en el cine, "Voyeurism and Narrative Pleasure", Labanyi afirma que, a diferencia de Mulvey, quien busca destruir el placer voyeurístico masculino deconstruyéndolo, el propósito de Puig "will be to keep the pleasure in looking, while complicating the gender of its subjects and objects" (109).

Por su parte, Muñoz opina que Puig usa la novela policial, el texto científico del psicoanálisis y el cine para denunciar la sexualidad falocéntica y plantear la búsqueda de un lenguaje auténtico liberador. Por una parte, según el mismo crítico, Leo es una parodia del "caso clínico" y, por eso, constituye una crítica implícita del discurso patriarcal falocentrista de Freud ("Traición de la sexualidad" 24-25). Y por otra, el uso del historial sexual en la estructura policial dice algo sobre el carácter plano de los personajes detectivescos:

> Por su complejidad sexual, sus "perversiones", Leo se desvía de todo lo que Freud definiera como "normal". *The Buenos Aires Affair* presenta así un paralelo entre el mundo ordenado, cerrado, de la novela policíaca y el mundo de la sexualidad "normal" que el psicoanálisis medicalizó, quedando ambos examinados y denunciados en la obra. (30)

De lo cual se infiere que, como en *Boquitas*, donde se trata el deseo y la relación de *transferencia* de Puig con respecto al folletín y las canciones populares, esta novela también trata sobre el deseo y la *transferencia* de Puig respecto de los discursos apropiados aquí. De acuerdo con este punto de vista, para Epple y para Muñoz este deseo y *transferencia* consistirían en la histerización de la novela policial tradicional, el discurso de las películas de Hollywood y el discurso psicoanalítico freudiano. Para Labanyi y Campos, en cambio, sería cuestión de una repetición de la histeria del *thriller* y del *film noir*.

Sobre la base de estas afirmaciones, se puede decir entonces que, por una parte, la relación de *transferencia* entre el autor y la novela detectivesca no es como la que existe entre el esclavo y el amo sino, que es, más bien, una relación de muerte; el autor, en vez de repetir el discurso *imaginario* policial, se apropia de lo inconsciente o lo reprimido de su mundo y lo convierte en la preocupación fundamental de la novela. Por eso, al final de la misma, el lector no experimenta la catarsis que Thomas de Quincey atribuye a la lectura de la novela policial:

> A través del crimen, configurado como acontecimiento que concita al despliegue armónico de dos fuerzas adversas destinadas a chocar entre sí, el lector asiste a una suerte de depuración de sus temores por medio del acto catártico a que nos lleva el proceso de lectura. (citado por Epple 56)

Es decir, en esta novela Puig se preocupa de las insatisfacciones de la novela policial y, por extensión, de las del lector y la realidad extraficticia. Aquí, el lector hace frente a sus temores, a *lo real* del deseo.

Todos los críticos según los cuales la novela histeriza el discurso psicoanalítico piensan así porque, como Freud, localizan la sexualidad del niño únicamente en la etapa edipal y en el temor a la castración. Pero como ya vimos, para Lacan la sexualidad va más allá del Edipo y la "escena primaria". Por lo tanto, en las páginas siguientes vamos a argüir que la novela, lejos de

subvertir el discurso psicoanalítico, en realidad, confirma la noción lacaniana de la pulsión de la muerte. De allí que, a diferencia de *La traición* y *Boquitas*, esta obra subvierta la relación de *transferencia imaginaria* del sujeto con el Otro *simbólico*. Y es precisamente en este sentido que adquiere relevancia la histerización del discurso de la novela policial tradicional.

Leo y la pulsión de la muerte

Como ya vimos, la identificación edipal es precedida por la etapa del espejo, que al dividir al sujeto entre la identificación con la imagen virtual unificada del espejo y la fragmentación *real* corporal que siente en su interior lo erige en un rival de sí mismo. En el Seminario XI, Lacan divide el cuerpo fragmentado *real* en dos partes, el del instinto y el de la pulsión. El cuerpo del instinto, según Lacan, produce una imagen correlacionada de reacciones que tienen una fuente y un fin. La pulsión, en cambio, "produces a surrealist collage, without beginning or end, source or goal, [which] leaves us with no fixed path or defined reality" (Jaanus, "Démontage" 122). La pulsión, en realidad, es una transformación radical del instinto:

> Within the drive, the component elements of the instinct no longer make immediate sense. The reconstruction is discontinuous and disjointed, in mixing the natural and the mechanical and the sexual, and illogic with intimations of intention. (122)

El propósito de la etapa edipal es, pues, inscribir el Nombre del Padre sobre la pulsión y orientarla hacia el lenguaje, el otro y los objetos de la realidad. Pero lo edipal no logra neutralizar la rivalidad narcisista:

> While the resolution of the oedipus complex is dependent on the child's identification with the parent of the same sex, this identification with his rival is not explicable solely on the grounds of castration fears but only if it is conceived of as preceded by a primary identification (mirror phase) which structures the subject himself as his rival. The aggressive tension of this essentially narcisistic rivalry is pacified by oedipal identification with the parent, but it is never neutralized. (Evans 399)

Según Lacan, a veces, los residuos de las *demandas* de la identificación primordial que quedan en el super-Ego son obscenas y feroces (Stevens, 97). Dichas demandas se manifiestan a través de nuestras experiencias con los *objetos a*. Por lo tanto, los conflictos más extremos que el ser humano puede tener con su condición mortal se relacionan con estos objetos (Jaanus,

"Démontage" 133). En la psicosis, por ejemplo, no existe una relación dialéctica entre el sujeto y los significantes de la identificación primordial, mientras que en la neurosis dichos significantes se reprimen, pero pueden regresar como el retorno de lo reprimido. Una de las manifestaciones de la falta de distancia dialéctica entre el yo y la pulsión es la perversión. Como el perverso no acepta la carencia del objeto de la pulsión, busca satisfacerla con un objeto *real* (124). Pero el objeto primordial no es especular, ni *simbólico* ni *imaginario*:

> It remains the unobjectified object, the non-represented object, the pre-object or the object-unseen, unheard, unsmelled. It is that part of *jouissance* that can never be spoken. It can only be lived. It has to happen. (127)

Así, entonces, el movimiento de la pulsión es guiado por algo que en vez de ser claro, es fragmentario e imposible: "the essence of drive is the trace of the act" (127). Por eso, la pulsión no está organizada en torno a la polaridad activo/pasivo. Es decir, "there is no relation between the drive, drive satisfaction, and the oposition male and female" (Brousse 111-112). Por lo tanto, la pulsión, dice Brousse, "is ... an apparatus by which to bring some sexuality as real into the field of the imaginary and the symbolic" (113).

Puesto que la pulsión es pre-*simbólica* y fragmentaria, sólo puede lograr su objeto de manera parcial. Ello, porque carece de vínculos con objetos en la realidad: "This minimal way of making oneself exist", afirma Lacan, "is a matter of perpetuating our being, even if only as a partial object, against what drives us towards non-being" (citado por Jaanus, "Démontage" 127). De allí que uno siempre cree una nueva fantasía o un pedazo de deseo que es el *objeto a*: "that piece is defined by an image, because ... the object itself is lack. The drive revolves around a hole, which is veiled by images that your history provides" (Brousse 113). De allí también que, el yo quiera ser comido, orinado, defecado o escuchado. Así, afirma Lacan, el juego del ser, se lleva a cabo fuera y debajo del lenguaje donde el yo y el otro se ven como objetos parciales.

Según ya vimos, para algunos críticos, los epígrafes de la novela remiten a los valores correspondientes a la época en que viven los protagonistas. Otros, han extendido el valor de esta afirmación proponiendo que las vidas de los personajes son dirigidas únicamente por su relación

con dichos valores. Para Marta Morello-Frosch, por ejemplo, la sexualidad de aquéllos es determinada únicamente por los valores de los medios de comunicación masiva. Leo y Gladys, afirma Morello-Frosch,

> han sido víctimas de una sexualidad que les ha dado la libertad de buscar y probar encuentros como posibles formas de relación humana. Pero también han sido víctimas de una constante erotización por parte de los medios masivos de comunicación, que los incitan siempre a buscar la satisfacción en placeres reales o imaginarios. La libertad de que habláramos, se ha convertido en la única forma de relación viable y el deseo de realizarla se ha convertido en un imperativo agobiante, es la causa de insomnios, de jaquecas, de neurosis y ansiedad. (155)

Además, agrega Morello-Frosch, en la novela

> la sexualidad no es una opción, sino una obligación, se ha convertido en un artículo más de consumo que debe adquirirse para no correr el riesgo de permanecer marginado. Pero la realidad es otra, y la pérdida de estas ilusiones trae consigo una violencia psíquica y física que convierte a la vida en verdadera pesadilla. (156)

Finalmente, para la investigadora,

> [e]stos personajes, urgidos por sus lecturas y falsas ilusiones, han cerrado la fuente interior de su erotismo, y han permanecido en gran parte dirigidos por ideales e imperativos impuestos desde afuera, por realidades que les son ajenos. Las desafortunadas aventuras que ellos corren, son en rigor una extrema forma de alienación, subrayada por la ausencia casi total de diálogo en la novela. La descripción meticulosa de sus idas y venidas no puede encubrir totalmente la falta total de conversación, de comunicación real, ni falta de ninguna movilidad interior, de ese estímulo que Georges Bataille considera la forma humana más característica del deseo erótico. Ellos, como los personajes de las dos otras novelas [*La traición* y *Boquitas*], han sido traicionados por esa cultura que les ha impuesto una serie de imperativos sexuales, y les ha denegado la posibilidad de una franca elección. (156-57)

En nuestra opinión, estas afirmaciones enfocan la novela desde un punto de vista exageradamente parcial. Ante todo, se debe señalar que, de acuerdo con el punto de vista psicoanalítico, los dos protagonistas no transfieren en los valores culturales señalados de la misma manera, porque, como sabemos, el deseo de cada sujeto lo determina su propia fantasía fundamental. Entonces, no pueden haber "cerrado la fuente interior de su erotismo, y ... permanecido en gran parte dirigidos por ideales e imperativos impuestos desde afuera, ... realidades que les son ajenos". Sus problemas, en realidad, parten del encontrarse atrapados entre

dos muertes, la del Otro *simbólico*, aquello que Morello-Frosch llama los "ideales e imperativos impuestos desde afuera", y la del Otro *real* o la fuente interior del deseo.

Por la mayor parte, la relación de Gladys con el Otro *simbólico* es de *transferencia* entre Amo y Esclavo; una relación en la que los medios masivos de comunicación se perciben como fuente de la verdad. En cambio, la de Leo, en general, es agresiva o mortal. Leo es, en realidad, esclavo del deseo del Otro *real* y sus problemas sexuales tienen que ver con su dificultad para mantener una relación bastante dialéctica con dicho deseo.

Jo Labanyi opina que la novela parodia a Freud porque la misma obviedad del drama edipal es ridículo. Sin embargo, su interpretación del trauma de Leo es freudiana. Ella cree que la historia de Leo contradice la teoría de Freud sobre la diferencia sexual porque, por un lado, Leo renuncia los juegos incestuosos infantiles y adopta la afirmación masculina como exhibicionista —editor de exhibiciones— pero, por otro, regresa a la sexualidad infantil en cuanto adopta el papel de mujer al invitar las miradas del otro. Además, agrega Labanyi, aunque Leo tiene un pene masivo, es impotente, lo cual desmiente la ecuación que Freud establece entre el pene y lo masculino (112). Al borrar la diferencia sexual, sigue Labanyi, el texto construye una mirada igualmente ambivalente; la cual propone ver la sexualidad como una representación en la que el género es una construcción móvil (113).

Sin embargo, en nuestra opinión, lo que Labanyi en realidad ha afirmado es que la novela confirma la diferencia sexual a través de Leo porque, si bien, éste despliega cualidades consideradas masculinas, también asume un papel sexual caracterizable como femenino. Lo cual equivale a decir que, contrariando su propósito inicial, Labanyi no rebasa el objetivo que Mulvey se plantea en "Afterthoughts to Voyeurism and Narrative Pleasure" (artículo en el cual se replantean algunas de las ideas de "Visual Pleasure and Narrative cinema"). En este artículo, Mulvey afirma que, en el cine, la espectadora también puede ocupar una posición de poder asumiendo la mirada masculina, lo cual le permitirá una regresión a la masculinidad infantil. Por lo tanto, Labanyi se ha limitado a enfatizar el caso contrario, la regresión de Leo a la feminidad

(bisexualidad) infantil. A partir de lo anterior inferimos, entonces, que el problema en su investigación surge de cierta incapacidad para superar la denominación de la sexualidad como masculina o femenina. Ello, porque al mismo tiempo que critica la noción de la diferencia sexual freudiana, usa los mismos términos para describir la sexualidad de los protagonistas.

En lo que viene a continuación, no pretendemos explicar la sexualidad de Leo ya que, como ha señalado Lacan, dicha tarea es imposible porque la relación del sujeto con los objetos primordiales nunca puede ser descubierta, sólo puede ser intuida en sus actos (Jaanus, "Kundera" 225). Lo que intentaremos hacer aquí, entonces, es tratar de ofrecer algunas interpretaciones basándonos en los limitados datos "biográficos" que la novela nos ofrece. En la medida en que su sexualidad no reconoce la pérdida del *objeto a* primordial, Leo es un perverso, lo cual se debe a que su experiencia edipal, narrada de manera fragmentaria, no logra neutralizar su conflicto intra-subjetivo.

Sabemos que el Nombre del Padre no es una persona, sino la conjunción de símbolos que representa el proceso de normalización mediante el cual el niño se integra a la civilización durante su fase edipal. Sin embargo, muy a menudo es el padre quien cumple dicho papel; padre cuya ausencia en el caso de Leo no dejará de amenazar este proceso. Criado por la doméstica y la hermana mayor y, según los vecinos, "malcriado" por la hermana menor, ve a su padre por primera vez cuando tiene siete años. Por lo tanto, no logra sintetizar, en las identificaciones secundarias de la etapa del Edipo, el deseo del padre *real* y el edipal. Como consecuencia, desarrolla un vínculo erótico perverso con las zonas erotogénicas del oído, la voz, el toque y la mirada; espía a su hermana por la cerradura (86); participa en juegos sexuales con Olga, en los cuales ésta le tironeaba el "diminuto miembro viril" y él se reía "convulsivamente" (85). Acto este último que Leo intenta poner en práctica cuando desliza su mano bajo la falda de su hermana y que, como en otras ocasiones similares, es parado a golpes (85).

La experiencia de Leo con la voz en la fase edipal no es armónica. Por la mayor parte, la experimenta en relación con los gritos, los insultos y las humillaciones; cuando trata de subir la

mano bajo la falda de Olga, ella "se apartó y le dijo que era un niño bocasucia y desobediente, por eso ella no jugaría más con él" (86); en el momento en que Olga lo golpea por haberla espiado por la cerradura, Amalia le dice: "la tenés merecida, con el pobre papá enfermo grave y vos te seguís portando mal" (86). Y en una ocasión en que dijo una mala palabra, su padre "alzó la voz, ordenó al niño no decir semejante cosa, nunca más" (83). En otra se siente humillado por lo que sus hermanas le cuentan de él al padre:

> oyó que en la mesa hablaban de él. Las muchachas contaban al señor Druscovich las anécdotas más notorias del niño, y se reían con afecto, pero Leo se sintió humillado ante la complicidad de hermanas y padre. (83)

Esta relación traumática con la voz es muy importante para el desarrollo futuro de Leo porque, como ha señalado Lacan, la voz del otro también tiene función *imaginaria* en cuanto es capaz de armonizar los múltiples sonidos y voces del cuerpo:

> The encounter with the voice of another human being is *as necessary* as the encounter with ones own image in the mirror.... For the humanization of an individual, speech has to enter the body and designate it as a resounding and desiring body, a body with a voice. ... The human voice dominates and binds up the organism's sounds and noises. ... The capacity to respond libidinally to acoustical order and harmony distinguishes the human body from the organism in nature. It is to the musical and linguistic order that the human infant is able to link a part of its initially chaotic bodily and affective experience. This auditory experience is as jubilatory as is the discovery of form in the mirror". (Jaanus, "Kundera", 208)

Leo también se entrega a un acto en el que la *necesidad* del instinto se convierte en un objeto parcial de la pulsión. Lacan dice que, a pesar de la diferencia entre el instinto y la pulsión, un acto del instinto puede convertirse en un acto pulsional o sexual y viceversa. Por eso, el instinto puede ser explotado de una manera creativa y modificado para servir fines pulsionales. Por ejemplo, en el Seminario II, Lacan afirma que cuando Freud orinó en el dormitorio de sus padres no era porque quería orinar sino "because he was making the turn in the drive: to urinate, to be urinated, to make oneself be urinated" (citado por Jaanus, "Démontage" 127). Es decir, el niño quería demostrar su dominio del placer:

> Micturition becomes a demonstration of a power of pleasure, of being, and of acting. It is the creative exploitation and modification of what we have of necessity. It is the instinct sublimated and put to another purpose, beyond instinctual need. ... Compared to the

> instinctual, mindless need to urinate, one can perhaps call Freud's exhibitionary performance a free use of urination, or simply, "free urination" or "urination as free play," in the sense that Kant talked of the aesthetic experience as the "free play" of the mental faculties. (127-28)

"Freud", agrega Jaanus, "as a urethral being, is taking steps towards asserting himself as a libidinal object, as a urethral object for another" (128). Según el propio Freud, el uso del instinto para fines de la pulsión es, en realidad, un acto de seducción. Como dirá acerca de la micción "del hombre de los lobos", delante de la niñera: "his urinating on the floor was in reality an attempt at seduction, and the girl replied to it with a threat of castration, just as though she had understood what he meant" (citado por Jaanus 128).

Sobre la base de lo anterior, se puede argüir que cuando Leo defeca porque su hermana se niega a jugar a la "hormiguita" con él, está haciendo uso de la defecación para afirmar su ser libidinal y, por lo tanto, para seducir a la hermana. Cuando ésta se niega a jugar, "Leo no se animó a insistir, sintió en la boca rastros de jugo gástrico y en vez de retener la materia fecal que repentinamente bajaba por su intestino, temblando de rabia cedió al impulso incontrolable de evacuar en la cama" (85). Al negarse a limpiar el excremento, la reacción de Olga, como la de la niñera del "hombre de los lobos", también implica un acto de castración. Todo lo cual sugiere que la fase del Edipo no logra domar, en Leo, los impulsos pre-edipales, o sea, el goce asociado con los objetos de la identificación primaria. Vale decir, Leo no logra separar del todo el yo hablante, del deseo del Otro. Y el resultado es la perversión:

> Circling continuously around an absent object, drive is only concerned with making sure that the movement produces pleasure, no matter how. The drive's indefinite object entails a degree of freedom allowing the drive in the course of its path to veer away either in the direction of sublimation or perversion. Perversion would signify not giving up the real objects or the fantasy that the lost and prephallic objects are real and can be obtained whereas sublimation means relinquishing the real object for the symbolic substitutes. (Jaanus, "Kundera" 219)

La experiencia edipal de Leo es entonces, una experiencia traumática, que se desdoblará en las relaciones futuras del protagonista en cuanto es incapaz del deseo y, por lo tanto, de la capacidad para mantener una relación de *transferencia* con el otro o el Otro.

Como lo ha señalado Jaanus, el deseo permite el amor disexualizado, verbal. Pero según ya vimos, la experiencia de Leo con la voz, modo por excelencia de expresar el amor, fue traumática. Al alzar la voz para ordenarle que no dijera "malas palabras", Leo entendió que la *demanda* del padre era que no hablara del sexo. Lacan ha señalado que aún en una relación de amor sublimada, la *relación sexual* es imposible porque la pulsión, que nunca puede satisfacerse, se encuentra siempre debajo del lenguaje. Como lo expresa Jaanus:

> Drive courses beneath desire, resisting language, and the demand of the other even though it hears them. Drive resists language because it is in search of an obscure object, not the signifier or meaning. Given the lack of the absolute object, drive in a sense concerns approximation, almost a blind, intuitive guessing of what that elusive, missing object might be. It plays the complex game of what Lacan called *se faire:* making oneself be seen, or heard, or shitted etc, which involves the other but not as a speaking being. ("Kundera" 219)

De acuerdo con el escueto informe policial sobre el caso de Leo, según lo refiere Esther, el mismo protagonista estaba consciente de sus problemas sociales:

> Siempre dificultad llevarse bien gente, nunca poder convivir nadie ... miedo convivencia recordar siempre miedo peleas cuando joven, que perder control lastimar gente compañero colegio, violencia antiviolencia. (153)

Y en palabras de la misma Esther, transcritas en el informe, Leo es "hombre nervioso, imposible vivir alguien veinticuatro horas día irritar, poner loco" (153). Como se ve, si la incapacidad del protagonista para mantener relaciones se transcriba en un lenguaje fragmentario es porque refleja la realidad descrita.

Incapaz de desear, la pulsión misma es, para Leo, su lenguaje. Como los personajes de Milan Kundera, en *The Unbearable lightness of Being,* según los describe Jaanus, Leo adolesce de una mudez que le impide expresar su deseo. Y por eso busca la satisfacción en la *jouissance* sin significado, más que en la *jouissance* fálica legislada.[58] Más aún, ve cada acto *simbólico* por parte del otro como una amenaza a su libido, de allí que rechace todo consentimiento sexual del otro. Por ejemplo, cuando se da cuenta de que su goce sexual en el primer encuentro con las prostitutas se debía a su desconfianza, no vuelve a buscarlas como una manera de evitar la aceptación lasciva en los reencuentros; algo para él repugnante. En el colegio, aunque es famoso

por defender a los débiles, pega una fuerte trompada a un amigo enclenque porque éste le dice que una profesora le perdonó un aplazo porque estaba "caliente" con él (86). Igualmente, rechaza la invitación de una chica que vivía en su misma pensión porque teme que el encuentro sexual con ella resulte insatisfactorio y, por la hostilidad del ambiente se muda a un inquilinato donde casi no tiene contacto con los vecinos (96).

Lo que busca Leo es el goce y no la relación ni la comunicación; por lo tanto, somete al otro a actos sexuales en los que el goce se basa en el disfrute perverso de la mirada, la voz el oído y la violencia. Dicho de manera diferente, ve al otro: Susana, las prostitutas, su esposa, Gladys e, incluso María Esther—, como objetos para ser gozados sin ayuda del significante (el lenguaje). Dado entonces que su modo de gozar es parcial, pulsional, violento y remite a la fragmentación *real,* su sexualidad no puede ser caracterizada ni como masculina ni como femenina. Golpea a Susana, "llevado por un impulso que no comprendía" (88), y la somete a un acto sexual en el que, goza además de la violencia, los insultos de la muchacha: "Susana empezó a murmurar insultos, entre sollozos contenidos para no alarmar a la abuela ... más lo insultaba Susana y más deseo sentía ..." (88). Leo repite la misma escena varias veces con ella pero un día que la vio en calzones "se sintió mal y fue al baño a vomitar" (89). En realidad, Leo también quiere ser escuchado por una tercera persona en el acto sexual con Susana; un día cuando ésta le dice que quiere ser suya y que la abuela no está, Leo no logra la erección. Y aunque por la noche la logró "sintió desprecio por ella al terminar el acto, y se prometió no volver a verla" (89). En otra ocasión Susana no ofrece resistencia y "su erección amaina: No va nunca más a la casa de la chica" (90). Cuando una prostituta lo acusa de bruto y chilla durante el coito, Leo redobla su brutalidad y logra un orgasmo pleno (90).

En la misma línea, el regaño de su cuñado por las manchas en su pantalón —debidas al encuentro sexual con Susana en el zaguán—, "en vez de molestarlo hizo que su sensualidad se volviera a desatar y, esta vez mucho más fuertemente que junto a la muchacha ... y no podía detener el desfile de imágenes eróticas que pasaban por su mente" (89). En el acto de

masturbación que sigue esta renovación del deseo, la fantasía de Leo vuelve al acto sexual con Susana pero, esta vez, imagina que los dos son sorprendidos por la abuela de aquélla y, como resultado, "tuvo la impresión de haber gozado plenamente por primera vez en la vida" (90) porque en la fantasía la abuela reconoce su pene "como un arma del diablo" (90).

La experiencia del baldío con el homosexual y las fantasías respecto de su encuentro con la chica en el Ministro de Educación, también están caracterizadas por el exhibicionismo y la violencia. En el encuentro fantaseado, "volvía a sentir la mirada de la muchacha sobre su miembro y no podía perdonarse a sí mismo el haberla dejado escapar" (87); y la fantasía "terminaba invariablemente en una sangrienta desfloración" (87-88). En cuanto al homosexual, Leo es reanimado sexualmente por la mirada de aquél: "un sujeto rubio de caminar delicado se dio vuelta repetidas veces para mirar a Leo. Con aire distraído miraba cada vez el suelo y raudamente después la bragueta del muchacho. Éste no pudo reprimir una nueva erección" (91). En este caso también el goce se asocia con la voz y la violencia; aunque le tapa la boca al muchacho para que no grite, en el momento del goce le dice: "decíme que te gusta decíme que te gusta" (92) y cuando el muchacho deja de resistir, su placer se empaña (92).

En cuanto a las principales acciones imaginarias de Leo durante su insomnio en el capítulo XI despliegan un collage de objetos de goce que remiten al montaje de la pulsión comentada por Lacan. Las imágenes son variadas, violentas y grotescas; fantasea que un galgo con sarna le lame la ingle, el vientre, el pecho y la boca (162); que un hombre piensa empujar a su esposa frente a un ómnibus (163); imagina un cuarto de hotel que choca la sensibilidad *imaginaria* de lo coherente y lo bonito:

> una cama, esqueletos de peces, restos de naufragios, objetos diseminados en la oscuridad. Otros despojos: una pelota de goma rajada, piedras pulidas, un cuerpo fláccido de mujer tirado en el suelo. (163)

Pero en estas fantasías también está consciente de la Ley; de allí que imagine escenas en las que los actos son interrumpidos por la misma. Imagina que un psiquiatra denunció al que mató a su esposa y éste es arrestado (163-64); que él contó el asesinato de su esposa al psiquiatra, pero

cuando éste trata de llamar a la policía el paciente lo mata y "se dispone a evacuar su intestino sobre el muerto" (167) sólo para ser interrumpido por unos pasos. He aquí, pues, la repetición del uso del acto instintual, la defecación, para fines pulsionales. Es decir, la defecación se ha convertido en un instrumento de poder, control y placer. Como ha observado Muñoz, en esta fantasía el analista representa una figura negativa y hostil (29); imagina a un criminal (¿el propio Leo?), que ha matado a una chica (¿Gladys?), y trata de ultrajar su cuerpo, pero es interrumpido por los pasos del guardián (168); trata con violencia a una prostituta en Brasil (169). Como lo ha señalado Muñoz, en esta fantasía Leo muestra preferencias sexuales de [illegible]rías, la zoofilia, la piromancia etc (29).

El exhibicionismo es, para él, un modo de afirmar su ser libidinal ante el otro y el Otro. En el colegio es admirado y celebrado por el tamaño de su pene; objeto de admiración que muestra a los nuevos estudiantes. Incluso, cuenta a su psicoanalista que en uno de sus sueños pensó que el exhibirse y mostrar su pene y físico superiores serían la respuesta adecuada a la amenaza de castración; según él, símbolo de la autoridad de su jefe. Según Leo, en dicho sueño es interrumpido por su jefe y la mariposa sin alas que dibujaba se convierte en una lombriz, en un pene de niño carcomido (122-23). Al respecto, Echavarren ha señalado que, como el "hombre de los lobos", Leo asocia la mariposa sin alas con la amenaza de castración (50). A lo cual se puede agregar que por lo dicho, la interrupción del jefe la refuerza. De allí que, si se pone tenso al ser interrumpido es porque, como explica al psicoanalista: "siempre que debo defenderme después quedo mal" (123). Para Leo, pues, la amenaza *simbólica* del jefe se aniquilaría y él afirmaría su ser si desnudara en la oficina todo el mundo y el director viera su pene "que él no tiene ... ¿qué pasará entonces? ¿yo me quedaría más tranquilo mostrándole mi superioridad? No sé qué pasaría ... porque yo soy superior a él en físico y capacidad de trabajo ..." (123). Frente a este hecho, el crítico de arte cuestiona el arreglo *simbólico* que le otorga al jefe la autoridad: "la revista viene a ser microcosmo ¿no? en la que se supone que el patrón es superior a los demás ..." (123).

El deseo por ser reconocido libidinalmente también se manifiesta en su lenguaje. Pese a la incapacidad de separarse del deseo del Otro primordial y del goce ajeno, está bastante consciente de la Ley del Otro *simbólico*. Por eso, se siente culpable por el incidente en el baldío. Sin embargo, la culpabilidad pugna con el deseo de revelar dicho acto, lo cual le permitiría afirmar la libido ante el otro. De allí que adopte un lenguaje que disimule su deseo; es decir, a menudo sus palabras son un compromiso entre lo *imaginario* y *lo real*. Así, cuando le dice al psicoanalista que había hecho mal a un muchacho sin querer (127-28), en realidad está expresando dos sentimientos, uno *simbólico*, el de culpabilidad y otro *real*, el deseo de hacer presente la pulsión en el lenguaje; el último de los cuales se manifiesta aun más en sus diálogos con Esther.

De su relación con la vieja se puede decir que remite, sobre todo, al deseo del Otro materno; lo cual explica el que quiera poner la cabeza en su falda para contarle algo (48). Acto éste que nos recuerda del deseo de Toto de abrigarse en las polleras de su madre; un deseo que, como ya explicamos, puede considerarse como el de regresar al vientre materno; deseo materno que también explica su afán por estar con ella el mayor tiempo posible:

> ... venís conmigo. Y podemos charlar y escuchar música, si querés. (141)
>
> ... paseamos si querés. (142)
>
> Acompáñame vos. (142)
>
> ... si llego a casa y estoy desvelado te llamo por teléfono, así que prométeme que no te vas a quejar si te despierto. (142)

En realidad, los diálogos con Esther son sintomáticos del deseo de Leo pues, en ellos, el significante *real* de su deseo llega a su destino. Como ha señalado Žižek,

> Insofar as the speaking subject is always already spoken i.e., insofar as he cannot master the effects of what he is saying: he always says more than he 'intended to say,' and this surplus of what is effectively said over the intended meaning puts into words the repressed content-in it, 'the repressed returns.' What are symptoms *qua* 'returns of the repressed' if not such slips of the tongue by means of which 'the letter arrives at its destination'. (*Enjoy your Symptom* 14)

Dividido entre la Ley y el deseo del Otro, lo que Leo le cuenta a Esther lleva disfrazado el crimen del baldío. Así, como trámite previo a su confesión, necesita saber si ésta se le parece. Razón por la cual le pregunta si alguna vez ha hecho daño o deseado la muerte de alguien, o si ha abrigado ganas de matar (139-40). En cuanto a su crimen lo disimula bajo diferentes formas. En uno de los diálogos telefónicos "ocultos" con la anciana, le cuenta haber hecho daño a una mujer, de donde se refiere que, como en el caso de lo contado al psicoanalista, aquí también estamos frente a un discurso ambivalente:

> LD: ... era otra cosa que quería contarte.
> MEV:
> LD: De veras, es algo de lo que no me puedo olvidar.
> MEV:
> LD: Pero te aseguro que siempre que me acuerdo ... me arrepiento.
> MEV: Si ... una mujer. ¿Cómo te diste cuenta?
> LD: Le hice mucho mal. Yo tenía apenas 17 años.
> MEV:
> LD: Pero no lo tendrías que contar a nadie. (140-41)

Por una parte, tenemos la voz *simbólica* consciente de la Ley vehiculada por los significantes, "me arrepiento", "no lo tendrías que contar a nadie" y, por otra, una voz situada más allá de lo *simbólico*; una voz primordial, *real*, que desea comunicar el hecho pulsional, "quería contarte"; "le hice mal".

Gracias a una de las conversaciones de Esther con la policía nos enteramos de que, en otra ocasión, Leo le había contado que la persona afectada por su crueldad era una mujer mantenida a quien había hecho marcas mientras la poseía (154). En la última versión de la historia, es su esposa a quien poseyó y mató en el baldío. De hecho, la detallada narración que Esther ofrece al policía sobre el suceso, no sólo constituye una repetición variada de lo ocurrido en el baldío según se lo contó Leo, sino una fantasía sexual violenta en sí, que nos recuerda las otras fantasías del protagonista:

> Ella arrojar suelo desabotonar ropa, X de pie mirar empezar desvestir, empezar amor, él apasionado pero silencio, repente ella desligar cuerpo, ella pedir él decir querer ella, él no decir, él abrazar nuevo, ella negar cuerpo volver pedir declaración, él tomar fuerza intentar continuar acto ella debatir él superioridad fuerza dominar, ella gritar él asustar soltar, inmóviles momentos él miedo algún vigilante ronda oír entrar baldío, pasar

> segundos ella acomodar ropa él también vestir esperar nada, ella aprovechar levantar querer correr salir tropezar algo caer suelo, él alcanzar volver sujetar ella vestida él rasgar ropa volver poseer, ella amenazar gritar él atar jirón vestido boca completo descontrol ella zafar mordaza amenazar gritar, él ladrillo alcanzar mano ella forcejear él querer aplastar ladrillo contra cara fuera sí, ella aflojar brazos terminar quitar ropa, él amordazar nuevo esta vez nudos más fuerza deseo destrucción o sea autodestrucción, ella no mover, él poseer nuevo, ella no resistencia ni modo alguno tener ojos abiertos muy nada más, terminar acto él quitar mordaza, mujer no respirar, haber asfixiado. (155)

Como agregará María Esther en el mismo informe, Leo volvió a gozar el asesinato del baldío al narrarle la historia, y, como resultado, se sintió aliviado: un estado de ánimo muy diferente del que sentía antes de confesarse con ella:

> Él contar todo revivir pesadilla volver morir gozar aliviar dormir terminar relato llorar convulsivo, todo tiempo durar confesión cabeza mis rodillas como chico, yo levantar preparar té ya preparar otra taza mi llegada él furioso rechazar, *ahora calmo aliviado,* colocar almohada debajo cabeza, él tirado sofá volver cocina *él sofá sonrisa, tazas té pedir segunda taza, fumar uno sacar coche acompañar casa hablar nada todo caminar sonrisa....* (155; el subrayado es nuestro)

Lo cual, sin embargo, no invalida los esfuerzos de Leo por sublimar su deseo; esfuerzos que empiezan en Europa donde, como resultado de la enfermedad y los consejos de su médico, se abstiene totalmente del sexo. Y experimenta lo que, según él, fue el período más feliz de su vida. Al reponerse practica el sexo de una manera limitada para evitar las "complicaciones" (100); estrategia que, según el narrador, "le permitía mantener el despejo mental necesario para cumplir su plan de estudios" (100). Además, como agregará aquél, "sus necesidades sexuales eran menores a las acostumbradas en él, pues el entusiasmo por el estudio le absorbía muchas energías" (100). De regreso a la Argentina, se dedica a la crítica de arte y se casa "esperanzado en poner fin a sus trastornos sexuales" (101). Sin embargo, el matrimonio fracasa porque, para superar la impotencia, se entrega a la violencia sexual. Pero, deseoso aún de evitar los trastornos sexuales, se dedica al "terreno más seguro" de la masturbación y recurre a las prostitutas sólo cuando está harto de la soledad. Además, le absorbe el trabajo en la revista. Según él mismo, para asumir su responsabilidad, inicia un tratamiento psicoanalítico "en nombre de la revista más que para beneficio personal" (102). Desgraciadamente, pese a su buena voluntad todos estos esfuerzos fracasan.

La sospecha y la desconfianza hacia el amor sublime quedan aún más al descubierto en su relación con Gladys. Cuando la conoce, se presenta a ella en su papel *simbólico*: "soy presidente del comité que elige las obras..." (112). Y la primera vez que se acuestan le pregunta si lo quiere, a lo cual Gladys no contesta (117). Pero muy pronto el lector se da cuenta de que, no le hubiera gustado una respuesta afirmativa porque, cuando ésta por fin le declara su amor, Leo la rechaza. En efecto, a través de sus diálogos con Esther nos enteramos que, al principio, usa el deseo de Gladys de participar en la Muestra como pretexto para justificar su rechazo pues le dice a Esther que odia a esta última porque lo está usando porque quiere ser seleccionada para participar en la Muestra: "le empecé a tomar asco. Porque a su modo, tímidamente, me quiere manejar. Yo ahora le tengo asco... " (129).

Leo también le cuenta a su interlocutora que, al incio, creía haber superado su incapacidad de amar a Gladys:

> la segunda vez que nos acostamos juntos creí que todos los problemas se habían terminado ... y por primera vez logré algo que nunca había podido hacer: después de que todo había salido bien ... me dormí abrazándola, yo que si no estoy solo en mi cama no puedo nunca quedarme dormido... (129)

Pero esto duró muy poco, porque las sospechas y la angustia volvieron cuando Gladys le mostró cariño:

> ¿al despertarme? No sé ... empezó a agasajarme ... yo le sentía en la voz que no era sincera, que fingía. Se levantó para traer cosas para mí, para comer, cosas de afuera, para adularme, sentí que una babosa me subía por el cuerpo. Porque empezó a adularme ... para asegurarse el premio ... (129)

Para Leo, entonces, la manifestación del amor no sólo constituye una amenaza a la libido sino que también le recuerda las limitaciones de su propio yo: ante el cariño de Gladys, no puede consumar el acto sexual:

> cuando eso empieza ya no hay remedio ... Y la última vez no pude. Yo ya le he dicho a Ud. cómo es ¡No puedo eyacular! Primero parece una cosa pasajera, pero después se repite .... (130)

En cuanto a la reacción típica frente a esta amenaza, es la agresión *real* libidinal:

> Es de ella la culpa, ella que es un murciélago . . . se lo dije y se quedó callada, *si me decía algo la deshacía de un golpe*. (130; el subrayado es nuestro)

Le enfada que Gladys le diga a todo que sí (143) y califica de imbecilidades sus declaraciones de amor: "Ella dice que a mí me sigue queriendo a pesar de cómo soy, ese tipo de imbecilidades me dijo, que me quería... Con esas palabras" (147). Y está convencido de que todo lo que aquélla hace para reanimar la relación es una trampa (147).

Leo sufre la crisis psicótica total cuando sospecha que Esther lo ha delatado a la policía por el crimen del baldío y cree que, si lo ha hecho, le estaría devolviendo el verdadero sentido de todo lo que él le había contado. La representación que lleva a cabo en el capítulo XIII es, en realidad, una *mise en scène* de esta crisis estudiada extensamente por Echavarren. Según dicho crítico, el episodio espejea el del epígrafe del capítulo porque, como el general austrohúngaro de este último, Leo es un traidor porque ha asesinado al homosexual en el baldío y ha delatado a sus compañeros bajo tortura; de allí que la representación sirva para cubrir sus traiciones. Al mismo tiempo, el epígrafe espejea a Gladys ya que ella es en cuanto no ha podido alcanzar el goce sexual como Marlene Dietrich "espía en la casa del amor" ("La superficie de la lectura" 50).

Según Echavarren, el carácter violento y sexual del episodio sugiere la "escena primaria" freudiana según la reconstruye el analizando (*analysand*) a partir de su recuerdo fragmentario de la misma. Hecho que conformaría el esquematismo de lo descrito en cursivas al sugerirnos el modo en que dicha escena sería captada por un niño. Sin embargo, como el texto ratifica la falsedad de la dicha escena pues Leo la representa para encubrir el acto en el baldío. Entonces, para Echavarren, el episodio representa el papel de "recuerdo-cubierto", o sea, un compromiso entre lo reprimido y las defensas del yo, "en este caso, la compulsión sádica de Leo y su interés en demostrar que es un hombre "normal" o heterosexual (51).

A diferencia de Echavarren, creemos que la agresión desplegada aquí no es imaginada ni está basada en el recuerdo fragmentario o ausente del coito interparental, sino que es real, en el sentido tanto de "realidad" como de *lo real* pre-*simbólico*. En nuestra opinión, la división de Leo

entre el deseo *imaginario simbólico* y el deseo *real* llega aquí a una crisis, mientras el significante llega a su destino, lo cual demuestra que, no se trata de un compromiso. Si tal fuere el caso, entonces el episodio representado espejea el epígrafe del capítulo pues en ambas, se revela la realidad subyacente de los sujetos. En el epígrafe, el significante llega a su destino cuando Marlene Dietrich se revela como espía y el oficial austrohúngaro como traidor; mientras que en el episodio, Leo usa la representación como pretexto para demostrar su modo de gozar ante la mirada del otro.

Así, las acciones entregadas en cursivas y que preceden las "sensaciones" de los personajes, pueden atribuirse a las pulsiones parciales de la mirada, el tacto, el oído y la voz. Además, muestran el funcionamiento de las pulsiones en lo que Jaanus llama el diálogo no-lingüístico de placer y dolor, que se lleva a cabo con pedazos erotogénicos de miradas entre el sujeto y el otro ("Démontage" 130). De acuerdo con la lógica de la pulsión, se trata de una escena en la que Leo exhibe su control sobre el otro por cuanto muestra en ella, que participa de manera activa en lo que el otro hace sobre él (129).

El goce, o sea, las "sensaciones" de Leo, son pasivas de acuerdo con lo que hacen los espectadores, Gladys y María Esther:

> *al notar que el ojo de Gladys mira el bulto curvo que su sexo forma bajo la toalla.* (185)
>
> *al notar que también María Esther mira en dirección del lugar ya señalado. (186)*

o activas, de acuerdo con lo que él hace sobre sí mismo o sobre los otros:

> *al verse en el espejo junto a Gladys, inmóvil en la cama, y junto a María Esther, la cual bajo la amenaza de su revolver según lo previsto por el plan de acción, exclama 'Por favor no hagas una locura.'* (185)
>
> *ante el movimiento sorpresivo de María Esther, la cual le toma bajo la toalla el miembro viril ... y le dice "¿Qué tenés acá? ¿un pajarito?* (187)
>
> *al notar que su miembro, todavía en mano de María Esther, entra lentamente en erección. (187).*
>
> *... al notar que María Esther le sonríe.* (189)
>
> *... al acariciar una mejilla de María Esther.* (190)

... al quitarse la toalla y mirar a Gladys. (191)

El episodio también ofrece un acceso a la sexualidad de los dos otros personajes presentes allí. Las "sensaciones" de Gladys se basan en lo que ocurre a su alrededor,

al notar que Leo empuña un revolver. (182)

cuando Leo vuelve a aplicarle el algodón en la nariz. (183)

... al oír que Leo responde a María Esther "La voy a matar. (184)

... al ser penetrada compasiva pero dolorosamente por Leo. (194)

así como las de María Esther cuando Leo le dice

... 'Vos no vas a decírselo a nadie' y sacudiendo a Gladys para despertarla ... 'Yo quiero que sepa que se va a morir'. (184-85)

cuando Leo la toma de la mano y la lleva junto al lecho. (192)

cuando Leo la recuesta junto a Gladys. (193)

cuando Leo le levanta la falda, le baja el calzón y le acaricia el pubis. (193)

Sin embargo, se debe enfatizar que las acciones de Leo sobre los otros son narcisistas por cuanto no buscan producir el goce del otro sino la auto-gratifcación basada en el reconocimiento de su deseo por aquél. Como afirma Jaanus, en el campo de la pulsión no se trata de la reciprocidad por parte del sujeto, sino, de la actividad pura del control ("Démontage" 129). En esta escena, se puede decir que, literalmente, Leo quiere mirar, mirarse y ser mirado; tocar, tocarse y ser tocado; escuchar, escucharse y ser escuchado. Por ejemplo, como ha observado Echavarren, la "sensación" en la que Leo imagina a una madre ciega bañando a su niño, remite tanto a su placer pasivo al ser tocado por la hermana, como al juego de la representación en que María Esther "*le toma bajo la toalla el miembro viril*" que "*entra lentamente en erección*" (54).

Las "sensaciones" de Leo también demuestran el conflicto entre el ser *imaginario* coherente y la sexualidad "perversa" y polimorfa que acabamos de describir. Al respecto, Echavarren opina que la primera "sensación" en la que Leo se ve "en el espejo junto a Gladys en la cama" (54), invoca la temida correspondencia especular mediante la cual la castración se

muestra en la mujer que amenaza simétricamente al hombre; contexto en el que el documento de identificación "sugiere la constitución de un yo especular en función de la amenaza de castración" (54). Esta interpretación sugiere que Leo ha aceptado su imagen especular masculina y ve a la mujer castrada (Gladys en la cama) como una amenaza a esta imagen. No obstante, como hemos visto, los actos del protagonista sugieren lo contrario; por lo tanto, creemos que para Leo, es más bien la imagen especular virtual de Gladys la que constituye una amenaza a su ser *real*. Por eso, la verdadera amenaza de castración no es la imagen de la mujer castrada, es decir, sin el pene, sino el cuerpo *imaginario*: el del protagonista mismo —según es visto en el espejo de la "sensación"— y el de las espectadoras, Gladys y Esther. De allí que el cuerpo de Gladys en la cama y el de Leo en el espejo formen una simetría en función de la amenaza de castración que constituyen para el deseo *real* de este último. En tal sentido, la agresión de Leo a Gladys debe verse como un acto destinado a negar dicha castración y a reafirmar el cuerpo *real* amenazado por el cuerpo *imaginario*.

A partir de lo anterior, entonces, podemos precisar en qué difiere nuestra opinión sobre la agresión de Leo de la de Echavarren. Creemos que este último acierta parcialmente cuando afirma que el yo transgresor y agresivo de Leo es una máscara para el goce ajeno; perspectiva desde la cual el yo transgresor es el agente de un goce reprimido que surge cuando ve la posibilidad de restituir en otros ojos el símbolo fálico al objeto pasivo:

> Los ojos del otro recogen el simbolismo fálico, en su ambigüedad pasivo-activa, sin poder descubrir la raíz pasiva del goce de Leo. *Así, al representar engaña mientras que su goce es verdadero.* (57; el subrayado es nuestro)

Por otra parte, Echavarren ve en el engaño de Leo un esfuerzo para negar el goce pasivo femenino y afirmar el *imaginario* masculino. Para él, pues, la agresión de Leo significa que no puede olvidarse de la culpabilidad inherente a la castración del yo y por eso necesita transferirla al goce de la mujer, Gladys. Ello, porque para el protagonista el goce femenino es peligroso pues lo acerca demasiado a la mujer; más específicamente, su condición de macho se vería en peligro si espejease la pasividad propia en la pasividad gozosa de la mujer (56-57). Para nosotros, en

cambio, como ya insinuamos anteriormente, la imagen de Gladys en la cama en vez de constituir una amenaza al yo especular *imaginario* de Leo constituye, como la imagen del propio yo en el espejo, una amenaza al ser *real* y esto es lo que provoca su agresión. Por lo tanto, la agresión además de ofrecerle a éste el acceso al goce *real* "verdadero" sobre el cuerpo *imaginario* del otro, Gladys; le brinda también la auto-afirmación libidinal.

La "sensación" relacionada con la imagen especular se opone a lo que María Esther llama la locura que Leo está a punto de cometer: *"Por favor no hagas una locura"* (185; subrayado en el original). Entonces, quizá el segundo conjunto de "sensaciones" de aquélla, enmarque mejor el deseo de Leo. Cuando éste le expresa su deseo de que Gladys sepa que se va a morir, María Esther, en su función de espectadora, ve en la espalda ancha y desnuda de Leo, la fuente *real* de sus acciones: "Tal vez lo que se proyecte sea *un programa inaugural* en vivo" (185; el subrayado es nuestro). Como lo demuestra el subrayado, el acto de aquél proviene de *lo real* primordial, origen del sujeto. Y se trata de un espectáculo diseñado para la mirada del otro: "las cámaras que registrarán el hecho ya se encuentran ocultas detrás de algún mueble..." (185). Pero el papel de espectador también implica el deseo del que mira, en este caso Gladys y Esther: "un numeroso público, deseoso de ver íntimos detalles de la desgracia" (185).

La siguiente "sensación" de Leo también, debe entenderse en el sentido de la oposición entre lo *imaginario-simbólico* y *lo real*. Y puede decirse que en ella aquél rechaza "el ideal de gracia y elegancia perseguido por el arte del siglo IV a. C." (187) la cual se expresa sobre todo en la escultura helénica. En cambio, se identifica con el Hermes de Práxisteles porque en él, "se advierte un espíritu desvinculado de las severas normas de vida que habían caracterizado a toda la civilización griega en su esplendor" (187). Ello porque, si bien "las proporciones del Hermes son perfectas, y la obra está casi intacta" (187), se pueden adivinar en ella ciertos desvíos de la norma:

> por la realista dimensión de los testículos y la proliferación del vello púbico, se deduce que Praxíteles no habría seguido las normas de antecesores —las cuales pretendían que la

> representación minimizada de los genitales masculinos era signo de buen gusto— y por lo tanto habría dotado al dios de un órgano vigoroso. (187)

Del mismo modo, la "sensación" que sigue a la anterior, puede verse como una denuncia de la ocultación cristiana de la sexualidad en el "San Sabastian" de Miguel Ángel; cuadro en el cual "el extremo de un lienzo le cubre parte de la ingle, [al santo] pero toma la forma del miembro que oculta, de volumen decididamente mayor al de las otras figuras masculinas imaginadas por Miguel Ángel" (188).

Echavarren también establece un vínculo entre la próxima "sensación" de Leo y el verdadero deseo del protagonista. Según el crítico, Sigfrido logra conjurar el sentimiento de culpa inherente a la castración porque en él la agresividad no es atemperada por la culpabilidad, o el miedo. Según el mismo crítico, la muerte del dragón, es una hazaña paralela al orgasmo fantaseado de Leo cuando desflora violentamente a una muchacha en una de sus fantasías. Además, dice Echavarren, Leo posee a Gladys en marco de la agresividad y delante de Esther, como Sigfrido posee a Brunilda en medio de la admiración y el escándalo del público (58-59).

De manera inesperada, la última "sensación" aludida imita exactamente la trayectoria del origen del sujeto *imaginario*; el Sigfrido "dotado de fuerza sobrehumana" (188), (que mata al enano y luego al dragón, para lograr el acceso al canto de los pájaros), puede compararse con el Pescado en el cuento de Borges, "Animales de los espejos" en *Manual de zoología fantástico*. En este cuento el Pescado, como Sigfrido, lucha contra el Emperador Amarillo y logra deshacer el hechizo que, tal los valores del Otro *simbólico*, había reducido a los seres humanos a la repetición: "las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Éste rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y de su figura y los redujo a meros reflejos serviles" (Borges 14).

Jean-François Lyotard entiende la historia de Borges como una crítica de la condición del sujeto moderno. Condición en la cual,

> Subjectivity presupposes reflection, a representation of an experiencing self. .... Consciousness becomes a kind of self-contained theatre, divided between stage and auditorium: energy is transformed into the thought of energy, intensity into intentionality. (Peter Dews 49)

Sin embargo, si la historia del Pescado versa sobre la liberación de la conciencia, (el Ego) la de Sigfrido lo hace sobre el retorno a la misma. El canto de los pájaros y la mujer dormida representan *lo real* del deseo. Es por eso que a Sigfrido le producen angustia y miedo:

> Desde lo alto de la roca contempla al ser dormido y cubierto con un manto de guerrero. Se acerca y le quita el manto, es un cuerpo desnudo, distinto. Por fin sabe lo que es una mujer. Lo embarga una emoción para él totalmente desconocida. Tiembla. Una mujer le ha enseñado lo que es el miedo. Una mujer dormida. (190)

La mujer es aquí todavía el Otro materno. Y en tal estado primordial resulta inaccesible: Sigfrido

> la toca, la acaricia apenas y descubre que sus labios son rosados como una fruta. Para probar su sabor le acerca los propios labios. Sabor parecen no tener, pero son placenteros al tacto. (190-91)

> Sigfrido, dominado por un ímpetu ciego, intenta abrazarla. ... ella se escurre de sus brazos. Ha sido una diosa y ningún hombre la ha tocado jamás". (191)

No obstante, "un beso la transforma en simple mujer" (191). El beso simboliza aquí, el falo que sustituye a *lo real* del deseo en el orden *simbólico*. Cuando Sigfrido también se quita la piel de león "para que las llamas iluminen los dos cuerpos diferentes" (191), él también muestra la disposición para sublimar su deseo *real*, el "ímpetu ciega", para poder gozar a la mujer. Es por eso que pese al susto inicial de ésta, finalmente logra poseerla:

> La doncella se asusta al ver el cuerpo de un hombre, e intenta escapar. ... Pero Sigfrido la detiene y, mientras la besa, para sujetarla mejor le penetra, con suavidad, el cuerpo blanquísimo. La muchacha trata de soltarse pero ya es tarde. (191)

Es decir, en esta "sensación", vemos cómo la sexualidad se transforma en lo que Lacan ha llamado la sexuación: "para sujetarla mejor, le penetra ... el cuerpo blanquísimo" (191), el deseo *real* ha sido reducido a la sexualidad genital.

De hecho, la vida misma se ha convertido en una representación, y Sigfrido, en el representante de la Ley; el público se siente ultrajado por la obscenidad del acto,

> y quiere hacer abandono del teatro, *pero Sigfrido lo impide, las salidas habituales no se hallan donde siempre, insensiblemente el teatro de ópera se ha convertido en otro*

> *recinto, a la vista no hay salida alguna*, y ese lugar ahora se parece a la carpa de un circo gigantesco. (191; el subrayado es nuestro)

En esta representación, el hombre trata constantemente de perfeccionar el sistema *simbólico* sublimando lo femenino: .

> los dos protagonistas (Sigfrido y la mujer) se columpian desde los trapecios del circo, como si tuvieran alas, y miran el punto más alto de la carpa con curiosidad, quieren saber si allá la lona es fría como lo prevén. Siguen columpiándose y pasando con giros audaces de un sostén al otro. Finalmente él está de pie sobre el barrote del trapecio más alto, le hace señas a ella para que se le una. Ella tiene miedo, pero él le insiste. Ella toma impulso y se lanza al vacío, él deberá recogerla con una oscilación del trapecio perfectamente calibrada. De allí juntos se lanzarán al punto más alto que la vista alcance, girarán en el aire y alcanzarán a tocar la lona áspera pero tibia del circo más grande del mundo. (191-92)

No obstante, es imposible tener un metalenguaje que enmarque totalmente la sexualidad. Por eso siempre existe la opción o el riesgo de regresar al deseo *real* del Otro. Pero este regreso también significa la muerte:

> Más el precio de la hazaña puede ser muy elevado, porque la red protectora ha sido quitada y los cuerpos que caigan a la pista pagarán con la vida. (192)

Al final de la novela, delatado su deseo a las autoridades, Leo se siente arrinconado por el sistema *simbólico*. La única vía que le queda es la muerte; por ende, aunque ésta resulta trágica, encarna la libertad de un deseo que no cabía en la realidad circundante.

Gladys y la *demanda* de la madre.

A diferencia de Leo, Gladys se identifica con los valores del *imaginario* popular y se esfuerza por repetirlos. Sin embargo, se trata de una identificación minada continuamente por un conflicto interno: la división entre la *demanda* del padre y las de la madre. De niña, Gladys se identificaba con su padre porque copiaba dibujos de chicas en la revista "Rico Tipo" pensando "que su padre —a quien tanto le gustaban los 'budines', ... estaría contento si ella cuando grande lograba ser como una chica del Rico Tipo" (29). Es decir, desde niña Gladys entiende el deseo de su padre como una *demanda* para que se identifique con la imagen *imaginaria* de la cultura popular. Por otra parte, sus relaciones con y la madre son agresivas. Desde pequeña, Clara Evelia la abandona frecuentemente para asistir a conferencias y funciones vespertinas (26); por eso, en

gran medida la chica es criada por una vecina con la cual desarrolla un lazo más cariñoso que con la madre. Por eso resulta cruel el que, cuando Gladys se niega a recitarle, la amenace con decirle a la vecina que había muerto. Clara Evelia también la critica con frecuencia; caracteriza sus ademanes de recitación como los de un "caballo" (27); le reprocha el agobiarse leyendo revistas y se queja al marido

> de que Gladys se pasaba el día con la columna vertebral arqueada, caída de hombros y hundida de pecho a pesar de todas mis recomendaciones no quiso anotarse en el equipo de pelota de cesto, y mírala cómo está, flaca y verde, y ahora se quiere anotar en una escuela de dibujo para agobiarse más todavía. (32)

El padre empeora la situación cuando se pone de lado de la esposa y le dice a la chica: "tenés que hacer caso a mami, porque papi no quiere tener una hija loro" (32), palabras que Gladys "siempre había temido oír de labios de su padre" (32).

No es extraño entonces que, desde niña, Gladys, se sintiera que no existía para la madre, o existí como una mala cosa. Por lo tanto, la *demanda* implícita de la madre es que ella desaparezca o muera por lo tanto uno de los significantes que la define es el de un objeto rechazado o ausente. De allí también que, desde niña, la auto-percepción de su cuerpo vacile entre el *imaginario* del padre, "budín", y *lo real* de la madre, "caballo", "loro". Pero hay otras experiencias de la niñez que agravan esta auto-percepción negativa: el tener que llevar el aparato de ortodoncia hasta después de los 15 años. Hecho que, según le cuenta a su amiga Fanny, cada día "agravaba su angustia de existir" (31). Como se ve, desde temprana edad Gladys se ve como una paria, se compara con el Damien de Hermann Hesse y se identifica con los personajes afectados por el mal del siglo: "la angustia del existir" (30).

Lo anterior explica entonces que, junto al deseo *imaginario* por identificarse con el otro, también se vea como un objeto rechazado y termine en la situación paradójica de querer ser amada tal. En este sentido, se puede decir que Gladys también se identifica con el objeto del instinto, el excremento. Es decir, aquí hay una transgresión del instinto por cuanto un objeto de *necesidad* se ha convertido en un objeto erótico pulsional.[59] Por eso Gladys se auto-borra ante el

otro; tal es lo ocurrido en el concurso de arte del Salón de Otoño, al ver "los trabajos expuestos en el salón pensó que su trabajo pasaría inadvertido" (34) y su propio deseo de ganar alterna con el de que ganè el muchacho que admira.

Ya adulta, tanto en la realidad como en la fantasía, su imagen del cuerpo está dividida entre el de las mujeres del cine y el de "loro" y "caballo". Por una parte, hace de todo para que el cuerpo *imaginario* sea amado; cuando gana el premio para estudiar en los estados Unidos, sueña con hacerse misteriosa y atractiva; antes de su primera cita con Leo, no duerme porque no sabe qué ponerse y según dice, "mi deseo hubiese sido presentarme radiante de lujo" (114). Pero, está consciente del Otro cuerpo, la materna; cuando establece relaciones con Leo cree que, por fin su cuerpo ha sido aceptado; por eso se siente bella: "desde que me siento bella me acucia la curiosidad *¿soy una bella instintiva o una bella existencial*?" (120; el subrayado es nuestro). Pero como lo indica lo subrayado, Gladys se siente dividida entre el cuerpo *real*, instintivo y el *imaginario*, existencial; no sabe si su belleza es la de la madre o la del padre. La pérdida del ojo en los Estados Unidos sólo empeora esta situación. Por eso, el mechón sobre el ojo vacío sirve dos objetivos: por una parte tapa el cuerpo materno y por otra, como imitación de Verónica Lake, espejea el cuerpo paterno. Cuando es abandonada por Leo, Gladys cree que una de las razones es su cuerpo, precisamente el ojo perdido:

> aunque era imperdonable el maltrato que había recibido de Leo, resultaba natural que un hombre de su inteligencia se irritase ante las excentricidades de una mujer como ella, depresiva, tuerta y carente de talento real. (208).

La expresión artística de Gladys también es ambivalente. Desde los inicios, se ve influida por su conflicto interior; de niña, copia dibujos de las revistas y en la vida adulta, por respeto a los cánones clásicos, copia a los artistas consagrados; lo cual, según el narrador, mina su expresión personal (39). Pero el acto de copiar tiene función paradójica pues, si por un lado remite a lo *imaginario*, es decir, al deseo de identificarse con la imagen ajena; por otro, remite a la negación o al rechazo de la propia capacidad para expresarse. De retorno a la Argentina, después de la estancia fracasada en los Estados Unidos, y ya junto a la madre, Gladys descubre la

expresión artística personal. Pero se trata de un descubrimiento que reflejas las demandas de la madre en cuanto es una expresión basada en lo rechazado. Como ella misma dice, va a la playa y recoge "los deshechos que había dejado la mareada sobre la arena. La resaca, *me atrevía solamente a amar la resaca, otra cosa era demasiado pretender*" (108; el subrayado es nuestro). Habla con la resaca, la toca y escucha las voces de los objetos porque su mundo es el suyo también: "La obra era ésa, reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de la vida, o la vida misma. Ésa era la vida" (108). Ahora, su mundo no es el de "Rico Tipo" porque ya ha fracasado en él; para Gladys, los óleos, las temperas etc

> era material precioso de lujo, que a mí no me estaba permitido tocar, a un ser inferior no le está permitido gastar, desperdiciar, jugar con objetos valiosos. Por eso durante años no hice nada, hasta que descubrí las pobres criaturas hermanas que rechaza cada mañana la marejada. (108)

como ella misma había sido rechazada por la madre.

Todas sus experiencias amorosas son acechadas por las dos demandas. Ante todo, aunque su búsqueda de un amante parece ser metonímica, puesto que sale con varios hombres en los Estados Unidos, a diferencia de Leo, su objetivo final es encontrar un hombre que sirva de metáfora y sustituya al *objeto a* primordial. "Metaphors" dice Jaanus,

> are a contingent link, being, love, or weight. Metonymy is lightness, becoming, movement, or promiscuous sexual adventure. Like desire, metonymic movement is constant disembursement of having or possessing ... -an assertion of lack, forever en route to fathomed being or meaning. Metonymy connects by continual erasure of the past whereas metaphor maintains a hidden link with the substituted. Metaphor is more stubborn. It doesn't let go. It adds, it marries, it couples, clandestinely". ("Kundera" 222)

Antes de salir para los EE.UU. tiene una imagen precisa del amante que desea: un impetuoso director de orquesta húngaro o austriaco, o un novelista inglés (38-39). El primer hombre de que se enamora, Roberto Ginestro, cumple con los tres ideales del norteamericano soñado por ella (41-42). Y, aparte del sexo, los demás hombres con los cuales tuvo relaciones la atraen por una u otra cualidad *imaginaria*. Así, su relación con Danny "unió atmósfera amorosa, y perspectiva de un futuro feliz, a un acto físico pleno" (49). Mientras que con Ricardo "Gladys vivió ... por primera vez en su vida todas las alternativas de un amor —aparentemente— correspondido" (50).

Sin embargo, la experiencia americana resulta ser un fracaso total en cuanto a la obtención del amor ideal soñado y al éxito profesional.

Como lo ha señalado Lacan, cada pérdida del sustituto del *objeto a* en la realidad engendra angustia porque nos recuerda la pérdida primordial en el Otro. Lo cual sugiere que los problemas nerviosos de Gladys se deben a los fracasos amorosos y profesional, y al que sus antiguos compañeros ya hubieron realizado exposiciones en importantes galerías o estuvieron casados. Por lo tanto, no extraña que durante la crisis nerviosa abrigue pensamientos suicidas (51); es decir, desea negar el cuerpo *imaginario* y el sistema *simbólico* mediante la muerte o el retorno al homeosatasis primordial.

En dicho contexto, el descubrimiento de una nueva forma de expresión artística y la aparición de Leo en su vida, son nuevas metáforas del *objeto a* que la salvan del abismo del vivir. Pero aquí también se manifiesta el deseo escindido. Por una parte, ve a Leo como el objeto deseado desde siempre; según ella, sin haberlo visto "lo conocía: lo había imaginado" (110). Y desde ese momento "lo único que importaba ... era tratar de pasar el resto de mi vida cerca de él para mirarlo" (112), porque Leo despierta en ella esa "sensación" inexplicable que se asocia con el "descubrimiento" del objeto; su mirada es "un ciclón [que] me arranca de la tierra y me lleva a zonas desconocidas, donde me alcanzan rayos que leen el pensamiento, o electrizan, o matan, o dan la vida" (112). Con él siente haber llegado al final de su búsqueda: "pensé que el cielo existía. Que Dios me quería y por eso me había premiado después de tanto sufrimiento, con un amor de veras" (119). En realidad, cree que Leo ha colmado totalmente su deseo y por eso se siente como quien lo tiene todo y sólo piensa en "cosas lindas" (105). Pero, por otro lado, como Mita, y en consonancia con la *demanda* materna, —está dispuesta a someterse totalmente a Leo, a borrar del todo su propio deseo: "Dios me preguntaba si yo estaba dispuesta a cualquier sacrificio por amor a mi futuro compañero. Respondí que por supuesto sí, más aún, *sería doblemente mi placer doblegarme a su voluntad*" (109; el subrayado es nuestro).

Pero esta relación, como las que tuvo en los estados Unidos, también dura poco. Lo cual no debe extrañar porque, dado el modo de gozar de los dos personajes, se trata de un amor imposible. Un amor comparable al que existe entre el ladrón de la Casbah y Hedy Lamarr en el epígrafe que encabeza el capítulo ocho. Como el ladrón atrapado en la Casbah, Leo está atrapado por las repeticiones de sus pulsiones, repeticiones que, según ya apuntamos, excluyen la posibilidad del amor. Gladys, por su parte, aunque es capaz del amor, también se encuentra agobiada por el deseo de la madre; lo cual obstaculiza no sólo el amor con el otro, sino la *transferencia* en los modelos de la cultura popular, marco ideológico del mundo ficticio.

En su caso, la ruptura con Leo repite no sólo la pérdida del *objeto a* primordial, sino también, las rupturas y frustraciones en los Estados Unidos. De hecho, todo su mundo se le ha caído encima: además de perder al amante, es descalificada de la reunión en Brasil, se le han acabado los y, debido a su estado físico y psíquico, no tiene fuerzas para trabajar. De nuevo, pues, estas pérdidas la sumergen en la duda respecto de su trabajo y de la imagen de sí. Y como la descalificación mina la auto-confianza en su trabajo, su único destino es la subsistencia:

> la única actividad que le agradaba era su trabajo plástico, pero había dejado de creer en él, lo cual le impedía presentarlo en público; si hallaba fuerzas para desempeñarse en un trabajo cualquiera, solamente lograría el objeto de sobrevivir; subsistir solamente le aseguraba la prolongación de su malestar. (207)

En este momento crítico, Gladys está dividida entre Eros y tanatos. Cuando oye el ruido proveniente del acto sexual de la pareja del apartamento vecino, reflexiona sobre sus propios problemas presentes y sobre el futuro sombrío que la espera junto a la madre en Playa Blanca: "la amenaza de las innumerables jaquecas que la aguardaban en la Playa Blanca" (214). Sobre la base de esto, concluye que si la vida, Eros, no es justa, ella no tiene por qué seguir viviendo:

> si era posible tal disparidad de suertes, no hallaba ella razón alguna por la cual debía aceptarla; más aún, si poderes desconocidos habían decidido que a ella le tocase la suerte menos favorable, no hallaba razón alguna para hacerse cómplice de los mismos; ... el sólo hecho de seguir viviendo la volvía cómplice de ellos". (214)

Son, pues, estos factores los que la inducen a lanzarse del balcón a la calle. Sin embargo, el interés de la joven y su marido en el trabajo de Gladys le devuelve el deseo de vivir; lo cual, se

manifiesta cuando acepta la invitación de la pareja a cenar. Además, decide hablar con el director de una galería (221), posiblemente de la recomendada por Leo. En los elogios de su trabajo por la pareja, empieza a apreciar su sitio en el sistema *simbólico*. Sin embargo, este interés renovado en la vida debe verse solamente como la oportunidad para un nuevo comienzo. Ello porque, sobre la base de todo lo afirmado sobre su deseo, para que Gladys pueda aprovechar esta nueva oportunidad, tendrá que distanciarse de las demandas de la madre sublimándola. Esto quiere decir que tendrá que adoptar una nueva actitud hacia su arte, porque, según ya señalamos, es la expresión de la *demanda* de la madre.

A partir de lo anterior, se puede decir que *Boquitas* y *La traición* tratan sobre la identificación horizontal del sujeto con los valores de la cultura popular. Es decir, los personajes de dichas novelas, pese a sus transgresiones, logran transferir sus pulsiones a los valores de su medio. En ellas, pues, se trata, de la muerte en el símbolo con todas sus implicaciones. En *Buenos Aires*, en cambio, se trata más bien de la identificación vertical del sujeto con el deseo del Otro. Lo cual se ve más claramente en el caso de Leo. Por eso, no se puede decir de sus personajes que "han cerrado la fuente interior de su erotismo y ... permanecido ... dirigidos por ideales" exteriores, según lo afirma Morello-Frosch. Al contrario, aquí, los personajes son, en realidad, víctimas de su interioridad. Si Gladys ha sobrevivido es porque, a diferencia de Leo, entre su yo hablante y el deseo del Otro existe cierta distancia. La afirmación del narrador implícito parece ser entonces que, si el sujeto quiere disfrutar el sistema *simbólico*, debe reconocer que el deseo de la pulsión no tiene objeto específico en los dos Otros, *lo real* y el *simbólico*. Y éste parece ser el tema que Puig vuelve a plantear, desde un punto de vista diferente, en *El beso de la mujer araña*.

El discurso, la subjetividad y el suicidio *simbólico*.

El discurso como *mediación* y *revelación* de la subjetividad.

El beso de la mujer araña es la historia de Molina y Valentín, cada uno de su propia manera en conflicto con el orden *simbólico*. Encerrados en la misma celda, sus respectivas subjetividades y contradicciones se captan a través de los numerosos diálogos que mantienen entre sí. Diálogos que consisten, principalmente, en las narraciones de películas por parte de Molina y en las interrupciones, comentarios e interpretaciones político-psicoanalíticas que Valentín hace de las mismas. Como homosexual afeminado, el deseo de Molina es ser una mujer, casarse y vivir con un hombre por el resto de su vida. Y puesto que la homosexualidad carece de discurso, para expresar dicho deseo, Molina se adueña del discurso femenino estereotípico — articulado en las películas, en las revistas y en las canciones populares. Como lo ha señalado Roberto Echavarren, en vez de un discurso propio, Molina tiene un bricolaje de discursos apropiados ("*El beso de la mujer araña* y las metáforas del sujeto" 68). Bajo las condiciones en la prisión, sus narraciones sirven también para trascender imaginariamente la realidad de la celda.

Por su parte, Valentín es un hombre "normal" cuyo deseo se subordina completamente al discurso político del cual se ha apropiado: "... vivo en función de una lucha política, o bueno, actividad política" (33). Precisamente, se trata del discurso marxista: "Mis ideales, ... el marxismo, si querés que te defina todo con una palabra" (34). Este mundo excluye lo sentimental, o sea, el mundo de Molina y, por ende, los productos de la cultura popular con los que éste se identifica:

> Está lo importante, que es la revolución social, y lo secundario, que son los placeres de los sentidos. Mientras dure la lucha, que durará tal vez toda mi vida, no me conviene cultivar los placeres de los sentidos, te das cuenta?, porque son, de verdad, secundarios para mí. (33-34)

Toda su *jouissance* se invierte, pues, en esta ideología,

> El gran placer es otro, el de saber que estoy al servicio de lo más noble, que es ... bueno ... todas mis ideas. (33)

> ... ese placer lo puedo sentir en cualquier parte, acá mismo en esta celda, y hasta en la tortura. Y ésa es mi fuerza. (34).

A partir de lo anterior, se puede decir que tanto Molina como Valentín son sujetos paradójicos. Como homosexual afeminado, Molina es un transgresor pero, al mismo tiempo, se identifica con los mitos patriarcales de la sexualidad femenina aprendidos en las películas, en las revistas y en las canciones populares. Por su parte, Valentín se define por el significante "revolucionario", una identificación transgresora porque lo ubica en oposición con el orden *simbólico*-político totalitario. Como lo ha señalado George Yúdice, a través de Valentín, Puig parece sugerir que el activismo político también forma parte del deseo que resiste al poder ("*El beso de la mujer araña:* entre el placer y el saber" 56). Sin embargo, al mismo tiempo, se identifica con el discurso heterosexual, un discurso opresor en lo que respecta al deseo sexual. Por eso, es enajenado del deseo del cuerpo *real*; lo cual equivale a decir que, hasta cierto punto, ambos sujetos han cometido, cada uno de su propia manera, un suicidio *simbólico*:

> An act of 'losing all', of withdrawing from symbolic reality, that enables us to begin anew from the "zero point", from that point of absolute freedom called by Hegel 'abstract negativity'. (Žižek, *Enjoy your Symptom* 43)

Pero, se trata de suicidios paradójicos puesto que sus subjetividades quedan ligadas de cierta manera a los mitos del orden *simbólico* en que viven.

La celda se convierte en un espacio para el diálogo o la confrontación entre dos discursos: el de la cultura popular y el de la política marxista, —discurso este último perteneciente a la alta cultura—, y entre dos modos de desear, la homosexualidad y la heterosexualidad.[60] Debido a sus diferencias, al principio el diálogo se caracteriza por la agresión y el antagonismo; lo cual indica que el acto del habla fracasa como mediación. Según Lacan, en su función de mediación, el acto del habla sirve para establecer un vínculo entre el sujeto y el otro que comparte las mismas identificaciones del Ego:

> Speech's mediating function designates the use of speech with an intention to establish a link with the other, that is the alter ego. The ego's partner is the alter ego, that is, the other as someone who can understand you, who might possibly love you, and who can know something about you. (Soler, "The Symbolic Order" 42)

En otras palabras, la mediación sirve para seducir o para solicitar el amor, la aprobación o la comprensión del otro:

> Speech's mediating function is at work ... when one addresses the other with seductive intentions or with the intent of making oneself lovable. It is also at work when one intends to transmit one's feelings, knowledge, or experience: one intends to share something. .... The other fundamentally fulfills the function of comprehension, comprehension by way of identification. (42)

Si la comunicación fracasa en esta función, lo que hace el interlocutor es proyectar su propia significación en lo que oye; lo cual puede provocar protestas por parte del sujeto hablante (41-45).

En su análisis de la articulación del feminismo, la semiótica y el cine, Teresa de Lauretis anotó que, en su semiótica de la construcción del acontecer, Juri Lotman se basa

> On the single figure of the hero who crosses the boundary and penetrates the other space. In so doing the hero, the mythical subject, is constructed as human being and as male; he is the active principle of culture, the establisher of distinction, the creator of differences. Female is what is not susceptible to transformation, to life or death; she (it) is an element of plot space, a topos, a resistance, matrix and matter. (citado por Doanne, *The Desire to desire* 6)

Esta distinción, afirma de Lauretis, es relevante para el lector (espectador), porque

> ... each reader —male or female— is constrained and defined within the two positions of a sexual difference thus conceived: male-hero-human, on the side of the subject; and female-obstacle-boundary-space, on the other. (6)

Al comienzo de *El beso*, la comunicación fracasa en su función mediadora porque, en las películas relatadas por Molina, mientras él se identifica con lo femenino Valentín lo hace con lo masculino y lo político. Por ende, cuando Molina habla, Valentín proyecta, de acuerdo con sus propias creencias políticas y los mitos de la sexualidad "normal" —basado en el psicoanálisis freudiano—, lo cual provoca la ira y las protestas de Molina. Del mismo modo, cuando Valentín habla, Molina también proyecta y produce los mismos sentimientos en aquél. Sin embargo, esta oposición en la identificación se complica por el hecho de que Molina es hombre, como Valentín.

La posibilidad de la agresión surge desde el principio del diálogo. Cuando Molina empieza a narrar las películas, Valentín no resiste la tentación de comentar lo narrado: "si no te

parece mal, me gustaría que fuéramos comentando un poco la cosa, a medida que vos avanzas, así yo puedo descargarme un poco con algo" (22). Aunque Molina está de acuerdo con la propuesta, establece las reglas del juego: no aceptará la burla, o sea, un menosprecio de lo que él cree: "si es para burlarte de una película que a mí me gustó, entonces no" (22). Reacción explicable porque, como adelante veremos, narra las películas y actúa con intenciones seductoras. Como confesará hacia el final: "si yo te trato bien... es porque quiero ganarme tu amistad, y por qué no decirlo... tu cariño" (206). Deseo que se basa en la conciencia aguda de su alteridad y de su marginación:

> el cariño de mi mamá es lo único bueno que he sentido en mi vida, porque ella me acepta como soy, me quiere así no más como soy. Y eso es lo único que me ayuda a vivir, lo único. (207)

Por su parte, como lo ha señalado Echavarren, en cuanto Valentín suscribe al realismo socialista, se interesa en las películas como "documentos" ("Metáforas" 69). Por lo tanto, en las descripciones que Molina hace de la madre del héroe de la primera película, Valentín ve a una mujer explotada por el marido; quien, a su vez, explota a sus trabajadores:

> Sí, está siempre impecable. Perfecto. Tiene sirvientes, explota a gente que no tiene más remedio que servirla, por unas monedas. Y claro, fue muy feliz con su marido, que la explotó a su vez a ella, le hizo hacer todo lo que él quiso, que estuviera encerrada en su casa como una esclava, para esperarlo .... (22)

Cuando Molina, tratando de explicarse, le pide: "Oíme", Valentín lo interrumpe y sigue con sus elaboraciones políticas:

> ... para esperarlo todas las noches a él, de vuelta de su estudio de abogado, o de su consultorio de médico. Y ella estuvo perfectamente de acuerdo con ese sistema, y no se rebeló. (22-23)

No obstante, donde Valentín ve una actitud burguesa y casos de explotación, Molina ve una relación humana y la belleza que la rodea:

> ¿Pero no te gustaría, la verdad, tener una madre así? Cariñosa, cuidada siempre en su persona ... Vamos, no macanees.... (23)

Pero Valentín rechaza esta invitación a la identificación común y Molina, en cuanto se siente antagonizado, se niega a escuchar las explicaciones de su interlocutor. Además, se molesta porque ve las intervenciones de su compañero de celda como un cuestionamiento de su

percepción de la realidad y como una amenaza a su deseo de escapar, imaginariamente, de la realidad inmediata:

> ... me da rabia que te salgas con eso porque hasta que saliste con eso yo me sentía fenómeno, me había olvidado de esta mugre de celda, de todo, contándote la película. (23)

También, sobre la sexualidad de los personajes de la cinta, Valentín ofrece interpretaciones psicoanalíticas de acuerdo con la sexualidad "normal". Para él, a Irene le gusta el héroe porque

> ella es frígida y no la tiene que atacar, por eso la protege y la lleva a la casa donde está la madre presente; aunque esté muerta está presente en todos los mueble, y cortinas y porquerías. (24)

Y el muchacho ha dejado la casa intacta:

> ... porque quiere ser siempre un chico, en la casa de la madre, y lo que trae a la casa no es una mujer, sino una nena para jugar. (24)

El análisis de Valentín pone en evidencia la contradicción en la ideología liberadora que pretende seguir; aunque, por una parte, racionalmente se identifica con un discurso que condena la injusticia social, por otra, es portador de un discurso heterosexual patriarcal que rechaza todo lo que resiste la explicación lógica; y más específicamente, la narración sobre la sexualidad "normal": en este caso la frigidez de la muchacha y la petrificación del muchacho en el infantilismo. Desde su perspectiva, tales actitudes son manifestaciones histéricas o misterios que deben ser rechazadas como anómalas. Interpretación que, Molina, obviamente rechaza: "eso es todo de tu cosecha" (24).

Por otra parte, Valentín trata de establecer un vínculo entre el deseo afeminado de Molina y el de los personajes: "Confesá que es la casa en que te gustaría vivir a vos" (25). Aunque Molina no niega el hecho, se apresura a rechazar cualquier intento por parte de su compañero de celda para reducir primero su deseo, a un discurso, o sea, a una narración fálica, para luego rechazarlo como anormal; según acaba de hacerlo con los personajes de la película que se está narrando:

> — Sí, claro. Y ahora te tengo que aguantar que me digas lo que dicen todos.
> — A ver... ¿qué te voy a decir?
> — Todos igual, me vienen con lo mismo, ¡siempre!
> — ¿Qué?
> — Que de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así, que me quedé pegado a las polleras de mi mamá y soy así, pero que siempre se puede uno enderezar, y que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay.
> — ¿Te dicen eso?
> — Sí, y eso les contesto... ¡regio! de acuerdo!, ya que las mujeres son lo mejor que hay ... yo quiero ser mujer. Así que ahorrame de escuchar consejos, porque yo sé lo que me pasa y lo tengo todo clarísimo en la cabeza. (25)

Es decir, Molina ha abrazado su deseo y ha rechazado el discurso fálico que busca integrarlo todo en una narrativa: "ahorrame de escuchar consejos, porque yo sé lo que me pasa y lo tengo todo clarísimo en la cabeza" (25). La protesta es, pues, una interrogación del discurso psicoanalítico vehiculado por Valentín y, por extensión, del orden *simbólico* que lo ha encarcelado por sus preferencias sexuales.

De acuerdo con lo anterior, la aserción de Molina, "Yo quiero ser mujer", es un acto lacaniano y, por lo tanto, ético. En el acto, el sujeto se aniquila y renace:

> by means of it (the act), I stake everything, including myself, my symbolic identity: the act is therefore always a crime, a 'transgression', namely of the limit of the symbolic community to which I belong. (Slavoj Žižek, *Enjoy your Symptom* 44)

Por ende, la defensa que Molina ofrece de su identificación femenina, es un desafío al sistema:

> ¿Y qué tiene de malo ser blando como una mujer?, ¿por qué un hombre o lo que sea, un perro, o un puto, no puede ser sensible si se le antoja. (35)

Para Molina, la casa descrita tiene un significado diferente; en cuanto basado en su propio deseo: "Yo qué sé si la casa era de la madre, yo te dije eso porque me gustó mucho ese departamento y como era de decoración antigua dije que podía ser de la madre" (24).

Si nos basamos en la ya citada postulación de Lauretis sobre la narración fílmica, Molina aquí se identifica con la imagen, con el espacio, o sea, con lo que se ofrece como objeto para el deseo del otro. De manera más general, la narración de las películas es el modo en que vehicula su deseo afeminado. Pero se trata de un deseo que, de acuerdo con su proyecto seductor, busca

satisfacer también el de Valentín. Como le explica al revolucionario cuando éste lo acusa de inventar la mitad de la película:

> Yo no invento, te lo juro, *pero hay cosas que para redondeártelas, que las veas como las estoy viendo yo, bueno, de algún modo te las tengo que explicar*. La casa por ejemplo. (25; el subrayado es nuestro)

Con respecto a la película nazi[61], Valentín ve únicamente su dimensión política y le exaspera el que Molina no vea su valor de propaganda. Gustavo Pellón opina que, a través de las actitudes de ambos personajes hacia esta película, Puig ofrece una apología del escapismo y una advertencia contra la evasión de la realidad. Pero en vez de prestar su voz a uno de ellos, hace que ambos hablen por él ("Manuel Puig's Contradictory Strategy" 187). En efecto, como queda claro en el texto, Molina no ignora la dimensión política del film y por eso se ofende cuando Valentín lo acusa de hacerlo:

> Me ofendés porque te ... te crees que no ... no me doy cuenta que es una propaganda na ... nazi, pero si a mí me gusta es porque está bien hecha, aparte de eso es una obra de arte. (63)

En nuestra opinión, no la ignora porque, para él, el deseo sexual no es un asunto político. Creemos, entonces, que su interés en lo artístico tiene, que ver con lo que conviene a su deseo femenino. Lo cual explica también su actitud paradójica hacia los hombres; mientras que Valentín rechaza el exceso de blandura porque "puede estorbar al hombre" (35) en la lucha política contra los torturadores, para Molina, los hombres mismos son los torturadores: "si todos los hombres fueran como mujeres no habría torturadores" (35). Pero esto no mina su admiración por ellos: "Son unos brutos pero me gustan" (35). Como se ve, aunque la percepción de la hombría que tiene Molina es estereotípica, también es individual y particular. Según le explica a Valentín, la hombría

> es muchas cosas, *pero para mí*... bueno, lo más lindo del hombre es eso, ser lindo, fuerte, pero sin hacer alharaca de fuerza, y que va avanzando seguro. Que camine seguro, como mi mozo, que hable sin miedo, que sepa lo que quiere, adonde va, sin miedo de nada. (69; el subrayado es nuestro)

Valentín, a su vez, le comenta, que esta concepción del hombre, "es una idealización, un tipo así no existe" (69). Para él la imagen de hombre se vincula necesariamente a su deseo político: "... en esta sociedad, sin el poder nadie puede ir avanzando seguro, como vos decías" (69). Su propia definición repite, pues, el mito machista de lo masculino pero, ligado aquí, a la política; un mito alternativo. La hombría para él es

> ... no dejarme basurear... por nadie, ni por el poder... Y no, es más todavía. Eso de no dejarme basurear es otra cosa, no es eso lo más importante. Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es... no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal. (70)

Sin embargo, lo irónico es que, pese a esta declaración contra el sistema, Valentín como ya vimos, menosprecia a Molina y su sentimentalismo. Hecho que éste denuncia varias veces: "Me ofendés porque te ... te crees que no ... no me doy cuenta que es una propaganda na ... nazi" (63); "che, pero me creés más bruta de lo que soy" (98). Es decir, en *El Beso* el problema no es el discurso cinematográfico, sino el modo en que uno se lo apropia. Como ha observado Echavarren, si Molina se interesa en las películas no es por su valor referencial "sino como posibilidades de la aparición de un deseo que él reconoce como suyo" ("Metáforas" 68). Por eso, sigue el crítico, "al seleccionar e interpretar, ... pervierte, al menos parcialmente, sus finalidades originales" (68). De hecho, para aquél, el deseo sexual es algo tan individual que ni siquiera pueden hacerse generalizaciones válidas sólo para los homosexuales (246-47), ni menos reducirse a criterios lógicos. Como le dirá a Valentín, citando a Pascal, "hay razones del corazón que la razón no entiende" (263).

Algunos críticos han sugerido que sólo Molina se ofende por la actitud despreciativa de su interlocutor.[62] Sin embargo, se puede decir que, hasta cierto punto, él también rechaza el mundo de su compañero de celda. Como le dice en una oportunidad: no sabe de política y tampoco cree en ella (218). En suma, así como Valentín no se identifica con su mundo, él tampoco se identifica con el suyo. De allí que a veces sus comentarios a propósito de los discursos político-filosóficos de Valentín suenen sarcásticos: "Política ... Así va el mundo, con

los políticos" (85). Él también proyecta sus propias interpretaciones de lo que dice el marxista, con lo cual provoca las protestas de aquél. Por ejemplo, cuando Molina quiere saber lo que Valentín está leyendo: "Contame qué estás leyendo", éste cree que su compañero de celda no puede identificarse con su mundo: "¿Cómo te voy a contar?, es filosofía, un libro sobre el poder político". Cuando Molina insiste: "Pero algo dirá ¿no?", Valentín le ofrece un breve resumen: "Dice que el hombre honesto no puede abordar el poder político, porque su concepto de la responsabilidad se lo impide". La interpretación de Molina de esta afirmación es una proyección suya: "Y tiene razón, porque los políticos son unos ladrones". Perspectiva que difiere de la de Valentín: "Para mí es todo lo contrario, quien no actúa políticamente es porque tiene un falso concepto de la responsabilidad. Ante todo mi responsabilidad es que no siga muriendo gente de hambre, y por eso voy a luchar". Lo que dice Molina luego, sólo sirve para producir el antagonismo de Valentín:

> — Carne de cañón. Eso es lo que sos.
> — Si no entendés nada callate la boca.
> — No te gusta que te digan la verdad...
> — ¡Qué ignorante! Si no sabés no hables
> — Por algo te da tanta rabia ...
> — ¡Basta! Dejame leer. (108)

Sin embargo, mientras progresa el diálogo, se van derribando poco a poco las identificaciones *imaginarias* (ideológicas) que separan a los dos interlocutores. Lo cual se debe, en parte, a la estrategia seductora de Molina y, en parte a que el discurso, especialmente el de Valentín, también funciona como revelación. La revelación, según acan, es algo que emerge como una verdad reprimida, a veces para sorpresa del sujeto hablante (Soler 43). Desde el principio, y pese a la imagen de macho que trata de presentar, se insinúa en Valentín un lado sentimental, como lo demuestra su reacción cuando Molina ha terminado la narración de la película de "la mujer pantera": [63]

> — ... me encariñé con los personajes. Y ahora se terminó, y es como si estuvieran muertos.
> — Al final Valentín, vos también tenés tu corazoncito.
> — Por algún lado tiene que salir... la debilidad, quiero decir.

— No es debilidad, che.
— Es curioso que uno no puede estar sin encariñarse con algo... Es... como si la mente segregara sentimiento, sin parar.... (47)

Molina descubre temprano ese lado sentimental y en una ocasión le comenta irónico: "Un día de éstos se va a descubrir que sos más loca que yo" (83); afirmación que contrariamente a lo que cabría esperar, Valentín no niega: "Puede ser" (83).

Volviendo al propósito seductor, de Molina, para llevarlo adelante acude a varias estrategias. Así las descripciones eróticas que hace de las heroínas de las películas narradas sirven un doble propósito: como ya señalamos, por un lado expresan su propio deseo de imitar la imagen cinematográfica y, por otro intentan hacer de dicha imagen el objeto del deseo de su interlocutor. Brian Conniff ha subrayado cómo Molina se aprovecha de lo que hemos denominado la revelación para llevar a cabo este proyecto. Según Conniff, las críticas de Valentín a las descripciones eróticas de Molina, le permiten a éste inferir que su interlocutor se excita precisamente con la mujer que debería desdeñar por sus convicciones marxistas ("Learned executioner and the Chick from Suburbia" 234). En opinión de Conniff, pues, si Molina adorna sus narraciones es, quizás, para penetrar el inconsciente de Valentín:

> ... perhaps, as he has learned more and more about Valentín, Molina has embroidered his stories in such a way that they can probe deeper into his companion's subconscious configuration of repressed desire and class guilt, represent these conflicts in the form of conscious narrative, and allow Molina to manipulate him more effectively. (237).

También, como parte de su estrategia, Molina se ubica en el mundo de su interlocutor narrándole "películas que le gustan a los hombres" (*El Beso* 118). Incluso, hace participe a Valentín en la narración, testando su conocimiento del mundo:

— ¿... vos conocés la planta de la pita?
— Sí
— Bueno ésas. (120-21)

Como ha observado el crítico en cuestión, aunque Valentín no da señas de reconocer el control que Molina y sus narraciones ejercen sobre él, aprende de sí mismo más de lo que hubiera deseado sobre: su amor por su ex-amante burguesa; sus propios orígenes burgueses, y que a final

de cuentas no es tan diferente de algunos de los personajes en las historias de Molina (236). Las notas a pie de página sobre la represión, cuya aparición coincide precisamente con las "confesiones" de Valentín, ponen en evidencia el valor revelador de éstas:

> Los seguidores de Freud se han interesado vivamente por las tribulaciones que el individuo ha debido sufrir a lo largo de la historia para aprender a reprimirse y así adecuarse a las exigencias sociales de cada época, puesto que sería imposible acatar las normas sociales sin reprimir muchos de los propios impulsos instintivos. (133)

A partir de lo anterior, se puede decir que las inclinaciones burguesas de Valentín son síntomas del deseo reprimido bajo la identificación con el *imaginario* político. De allí sus protestas iniciales al discurso de Molina, constituyen una resistencia en cuanto buscan reprimir dichos síntomas. Como afirma el propio Valentín:

> ¿Y sabés por qué me molestó cuando empezaste con el bolero? Porque me hiciste acordar de Marta, y no de mi compañera. Por eso. Y hasta pienso que Marta no me gusta por ella misma, sino porque tiene... clase, como dicen los perros clasistas hijos de puta... de este mundo. (147-48)

De aquí se infiere entonces, que las revelaciones constituyen un movimiento desde lo que Lacan ha llamado el habla vacía al habla llena. Aquélla es el discurso basado en las identificaciones del Ego, mientras que ésta implica la recuperación de la subjetividad reprimida en el Otro *real*. En tal sentido, el discurso de Valentín es en ese momento un acto porque, al simbolizar lo reprimido, éste adquiere una función creativa: "... full or true speech is an act. An act is something that has a creative function; it brings something new into the world" (Soler 47).

Gracias a la revelación, poco a poco la comunicación pasa de la agresión a la mediación. transformación ésta que también implica un cambio en la relación de los interlocutores, gracias a la cual no sólo pueden relajar sus identificaciones previas y acercarse, sino también tratarse de igual a igual:

> — Yo te tengo confianza. Vos me tenés confianza a mí, ¿verdad?
> — Sí...
> — Entonces acá tiene que ser todo de igual a igual, no te me achiques.... (136)

Valentín empieza a identificarse con las películas y los boleros (143,146) y hasta, empieza a ver paralelos entre su propia situación y la letra de éstos: "Sabés una cosa ... yo me reía de tu bolero, y la carta que recibí por ahí dice lo mismo que el bolero" (140).

El acercamiento de los dos hombres es también un acercamiento de los discursos en que se basaban sus respectivas identificaciones. Y esto explica el que Valentín vea los motivos del bolero en su propia situación. Además, la carta que decide escribir a su novia es una apropiación del sentimentalismo de dicha canción:

> Querida... Marta: te extrañará... recibir esta carta. Me siento... solo, te necesito, quiero hablar con vos, quiero... estar cerca tuyo, quiero... que me digas... una palabra de aliento. Estoy en mi celda, quien sabe dónde estarás vos a esta hora... y cómo estarás, y en qué pensarás, y necesidad de qué tendrás.... (181)

La enfermedad que le provoca a Valentín la comida envenenada, también saca a luz su vulnerabilidad y, por lo tanto, su lado femenino.

Otro suicidio simbólico

Como resultado del acercamiento, Valentín propone que dejen caer las barreras de las identificaciones imaginarias ideológicas adquiridas en el mundo de afuera: "... estamos los dos acá encerrados, y no hay ninguna lucha, ninguna batalla que ganarle a nadie, ¿me estás siguiendo?" (205). Así, la celda se convierte paradójicamente, en el espacio de la libertad, en una isla utópica para los dos, mientras el mundo exterior aparece como una prisión:

> En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro, ¿me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estemos solos años. Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie. (206)

un espacio donde pueden adquirir nuevas subjetividades, basadas no ya en los mitos del orden *simbólico*, sino en lo humano:

> ... aquí estamos los dos solos, y nuestra relación, ¿cómo podría decirte?, La podemos moldear como queremos, nuestra relación no está presionada por nadie. (206)

Ello, porque Valentín se da cuenta que sus identificaciones imaginarias habían obstaculizado lo humano en él y, por lo tanto, su relación con el otro, Molina:

> Lo único que hay, de perturbador, para mi mente... cansada, o condicionada o deformada... es que alguien me quiere tratar bien, sin pedir nada en cambio". (206)

En el caso de Valentín, la mediación culmina, pues, en la auto-interrogación: "... no sé qué me pasa, Molina, de golpe... tengo un lío en la cabeza" (209), y un nuevo saber: "Aprendí mucho con vos, Molinita"; "... me has hecho pensar mucho, esto te lo aseguro" (265). El diálogo también permite que, Molina comprenda mejor a su interlocutor:

> —... yo también estuve pensando, y me acordé de cosas que vos me habías dicho, Valentín, y te comprendí perfectamente...
> —¿Qué es lo que yo te había dicho?
> —De que ustedes, cuando están en una lucha como la que están, no les conviene... bueno, encariñarse, con nadie. Bueno, encariñarse es demasiado decir, o bueno, sí, encariñarse como amigo.
> —Ésa es una interpretación muy generosa de tu parte.
> —Viste que a veces entiendo lo que me decís.... (205)

Pero, quizás, el resultado más radical de la mediación es la unión erótica de los dos personajes. Con esta unión, Molina logra las fantasías que siempre había proyectado en las imágenes fílmicas. Las palabras ya no pueden describir lo que siente:

> —... estoy bien, ... estoy contento.
> —... Hasta me da miedo hablar, Valentín.
> —No hables, ... ni pienses.
> —...
> —Si te sentís bien, no pienses en nada, Molina. (224)

> —...no quiero pensar en nada ahora, Valentín. Dejame que me quede en la luna. (238)

Valentín también reconoce el valor del silencio y logra desvincular el deseo sexual del discurso: "Cada vez me convenzo más de que el sexo es la inocencia misma" (224).

Brian Conniff opina que, ambos protagonistas, son cómplices del sistema. Molina, porque se identifica fuertemente con las heroínas de las películas que narra, y Valentín, porque al final de la novela también se identifica con las historias de aquél ("The Learned Executioner" 234). Por eso, afirma el crítico, aunque al final Valentín experimenta cierta iluminación, el cambio no convence pues carece de valor político; en efecto, para este crítico, al identificarse con

las historias de Molina, el marxista se da cuenta de que es tan culpable de la complicidad como sus opresores (235). His seduction by Molina's stories", anota Conniff, "only teaches him that he, like everyone else, is trapped in the spiderwoman's web. He is just as complicit as all the other executioners" (236). Además, agrega el mismo crítico, el nuevo saber adquirido por Valentín no lo lleva a un nuevo conocimiento del yo, más bien,

> it depends upon the disintegration of self. The "truth" does not set him free or lead to any radicalizing commitment instead it immerses him in a frightening, nearly total uncertainty; his "personal" thoughts no longer constitute any "self", instead they are a mixture of narrative fragments by himself, his lovers, Molina and characters from Molina's stories". ("The Learned executioner and the Chick from Suburbia" 236)

En suma, para él, *El beso* describe y predice lo que Norman Mailer ha llamado "the progressive imprisonment of all society" (233).

Contrariamente a este punto de vista, Echavarren ha observado que la situación real de los personajes en la celda es "*la muerte en vida*" de ellos, mientras que el mundo ficticio de las películas es *"la vida en muerte"* ("Metáforas" 67; subrayado en el original). Este último mundo, sería, pues, 'otra escena' que ofrece "la posibilidad de un ejercicio efectivo de la subjetividad en conflicto de los personajes" (67). Además, afirma el mismo crítico, el trastrocamiento de Molina en el otro elimina "el cuerpo orgánico" y libera un "cuerpo sin órganos, libidinal, sin dueño /que/ alcanza su metamorfosis en el sueño de Valentín" (73). Por su parte, George Yúdice anota que "El cuerpo sin órganos", mencionado por Echavarren,

> es una metáfora de la plenitud imaginaria que subvierte las estructuras autoritarias, borrando las marcas identificadoras inscritas por la economía del poder, es decir, borrando las marcas del enclaustramiento desde dentro del calabozo mismo del cuerpo. ("Entre el placer y el saber" 49)

Por eso, según Yúdice, *El beso* expresaría el deseo que logra su plenitud a partir de la apropiación de las imágenes y fetiches que representan la marca del significante fálico. Ello, porque pese a los significados socioeconómicos que entraña el discurso femenino en la cultura popular, el inconsciente del espectador no es manipulado irremediablemente para someterlo a la voluntad de

la clase dominante, dueña de los medios de comunicación, porque siempre tiene la posibilidad de resistir (46-47)

Sobre la base de estas últimas afirmaciones, se puede decir que la seducción de Valentín por Molina es, en lo que respecta el consumo de los productos de los medios de comunicación masiva, una seducción de muerte. Esta relación mortal se concreta en su unión erótica con Molina. Como ha señalado Elías Miguel Muñoz, el acto sexual amplía sus rasgos semánticos y por eso deja de ser verosímil como heterosexual. Esta inverosimilitud es transgresora y utópica ("Sexualidad utópica"; 62). Por ende, al abrazar su deseo, Valentín ha cometido un segundo suicidio *simbólico* no sólo en relación con los mitos de la heterosexualidad representados en los medios de la comunicación masiva, sino también en relación con su discurso político. De hecho, la unión neutraliza la agresión inicial y problematiza el discurso del poder. Como ha observado Jaanus:

> Fusionary love, ... leaves almost literally no space for the exercise of even Molina's and Valentín's own mutual manipulations and verbal power games. Their erotic union questions at once their rigid positions and the very language of politics and power. ("A civilization of Hatred" 339)

El acontecer y las notas a pie de página

Se puede decir que, por estar ubicadas al margen de la ficción, las notas se dirigen al lector real. Como explica el propio Puig en una entrevista, sirven para ofrecer información sobre la homosexualidad:

> En cuanto a la homosexualidad, la gente no sabe si se trata de un vicio, de una tara hereditaria o de una frivolidad adoptada como un nuevo corte de pelo. Así que introduje todo ese material tal como nos había sido escamoteada, violentamente. Espero que tal violencia quede compensada estilísticamente de algún modo. (citado por Echavarren, "Metáforas" 75)

Desde el punto de vista del contenido, las notas cuestionan la teoría tradicional freudiana sobre la homosexualidad pero, también, apoyan la ficción con las teorías de Marcuse, Flugel, Fenichel, Anneli Taube, Altmann etc. De tal modo que en cuanto las notas comentan y contextualizan los pensamientos y las acciones de los personajes mantienen una relación estrecha con el acontecer.

Así, es interesante que justo en el momento en que Valentín expresa su deseo de comprender a Molina (65-66), se introduzcan las notas sobre las diferentes teorías que explican el origen de la homosexualidad (66). Es decir, en relación con Molina y su identificación sexual, el lector y Valentín se colocan en el mismo nivel de conocimiento. Sin embargo, cabe señalar, que el lector goza de una ventaja sobre este último porque tiene acceso, tanto a la ficción, como a las explicaciones a pie de página. En este sentido, se podría decir que también la novela busca seducir al lector real.

Además, cuando Valentín revela su lado femenino, se introducen notas sobre la relación entre la homosexualidad y la política revolucionaria (199-200); lo cual parece sugerir que, a través de la transformación de Valentín, el texto busca reivindicar la afirmación de Theodore Rosztak de que "la mujer que necesita liberación es la mujer de cada psiquis" (200). Y como preludio a la unión sexual entre los dos personajes, se citan las palabras de Freud sobre la homosexualidad en "Carta a una madre norteamericana":

> ... Freud, en "Carta a una madre norteamericana" dice que la homosexualidad si bien no es una ventaja tampoco debe considerarse motivo de vergüenza, ya que no es un vicio ni una degradación, ni siquiera una enfermedad.... (199)

y el pensamiento de Lenin, reprimido por Stalin, sobre la homosexualidad y la revolución socialista:

> Y en cuanto al conveniente , pero sólo ideal —hasta hace pocos años—; paralelismo entre las luchas de liberación sexual, Altman recuerda que a pesar de los desvelos de Lenin a favor de la liberación sexual en la URSS, por ejemplo el rechazo de legislación anti-homosexual, estas leyes fueron reintroducidas en 1934 por Stalin, y el prejuicio contra la homosexualidad como una 'degeneración burguesa' se afianzó así en casi todos los partidos comunistas del mundo. (200)

De acuerdo con las ideas de Fenichel, las notas parecen sugerir que los dos personajes y, por extensión el sujeto occidental, son víctimas de las ficciones sociales sobre la sexualidad:

> ... la civilización occidental, afirma Fenichel, impone a la niña o al niño los modelos de su madre o su padre, respectivamente, como únicas identidades sexuales posibles". (209)

Como se ve, estas notas nos permiten evaluar la identificación paradójica de Molina con los estereotipos de la sexualidad; de acuerdo con las teorías de Anneli Taube, su homosexualidad

puede considerarse un "inconformismo revolucionario" (210), el cual se somete a los "defectos de la heterosexualidad" (211):

> Anneli Taube interpreta [así] la actitud imitativa practicada hasta hace poco por los homosexuales en alto porcentaje, actitud imitativa ante todo de los defectos de la heterosexualidad. Era característica de los homosexuales varones el espíritu sumiso, conservador, amante a todo coste de la paz, sobre todo a coste de la perpetuación de su propia marginación, mientras que era característica de las mujeres homosexuales su espíritu anárquico, violentamente disconforme, aunque básicamente desorganizado. Pero ambas actitudes resultaban no deliberadas, sino compulsivas, impuestas por un lento lavado cerebral en el que intervenían los modelos de conducta heterosexual burgueses, durante infancia y adolescencia, posteriormente, al asumir la homosexualidad, los modelos "burgueses" de homosexualidad. (211)

Por otra parte, las notas nos permiten evaluar el rechazo de Molina por el revolucionario, Valentín:

> Este prejuicio, u observación justa, sobre los homosexuales, hizo que se los marginara en movimientos de liberación de clases y en general en toda acción política. (211)

En nuestra opinión, la relación paradójica no borra del todo la dimensión subversiva del deseo de los personajes. Al respecto, según opina Ray Green, aunque las ideas de Marcuse en las notas suplen la representación de la homosexualidad, hay una paradoja porque, mientras las notas se orientan hacia la liberación, Molina la rechaza; a través de Molina, afirma Green, la novela se alinea con la estructura totalitaria de la sexualidad, a fin de cuentas, tan opresiva como una dictadura militar. De allí que, según el crítico, resulte irónico que *El beso* haya sido objeto de la censura en Argentina puesto que, después de todo la novela fracasa en su intento por desafiar el poder totalitario por cuanto la historia de ambos personajes reprime los valores vehiculados por los enunciadores de las notas a pie de página (138-39). En consecuencia, Green como Conniff, también cree que, por haber sucumbido a la seducción de las narraciones de Molina, la imagen de Valentín no apoya la liberación sino que representa, más bien, su reinscripción en el sistema totalitario. Es decir, para ambos críticos, en *El beso*, el deseo se subordina completamente al orden *simbólico*; y, más específicamente, a las imágenes y los valores de la cultura popular. Así mismo, se puede decir que, para ellos, la novela no logra diferenciarse de los objetos de la cultura popular de los cuales se apropia.

Obviamente, el punto de vista de Green pasa por alto la relación problemática, ya comentada, entre Molina y su apropiación del discurso cinematográfico. En especial, no toma en cuenta la relación mortal que hemos señalado. Green cita el diálogo al final del capítulo trece —que reproducimos a continuación en su totalidad— para apoyar la idea de que Molina se somete al discurso opresivo de la sexualidad:

— Molina, hay una cosa que me gustaría preguntarte.
— ¿Cuál?
— Es complicada. Bueno... es esto: vos, fisicamente sos un hombre como yo...
— Uhm...
— Sí, no tenés ningún tipo de inferioridad. ¿Por qué entonces, no se te ocurre ser... actuar como hombre? No te digo con mujeres, si no te atraen. Pero con otro hombre.
— No, no me va...
¿Por qué?
— Porque no.
— Eso es lo que no entiendo bien... Todos los homosexuales, no son así.
— Sí, hay de todo. Pero yo no, yo... no gozo más que así.
— Mira, yo no entiendo nada de esto, pero quiero explicarte algo, aunque sea a tropezones, no sé...
— Te escucho.
— Quiero decir que si te gusta ser mujer... no te sientas que por eso sos menos.
— ...
— No sé si me entendés, ¿qué te parece a vos?
— ...
—Quiero decirte que no tenés que pagar con algo, con favores, pedir perdón, porque te guste esto. No te tenés que someter.
— Pero si un hombre... es mi marido, él tiene que mandar, para que sienta bien. Eso es lo natural, porque él entonces... es el hombre de la casa.
— No, el hombre de la casa y la mujer de la casa tienen que estar a la par. Si no, eso es una explotación.
— Entonces no tiene gracia.
— ¿Qué?
— Bueno, esto es muy íntimo, pero ya que querés saber... La gracia está en que cuando un hombre te abraza... le tengas un poco de miedo.
— No, eso está mal. Quién te habrá puesto esa idea en la cabeza, está muy mal eso.
— Pero yo lo siento así.
— Vos no lo sentís así, te hicieron el cuento del tío los que te llenaron la cabeza con esas macanas. Para ser mujer no hay que ser... qué sé yo... mártir. Mirá... si no fuera porque debe doler mucho te pediría que me lo hicieras vos a mí, para demostrarte que eso, ser macho, no da derecho a nada.
— No hablemos más de esto, porque es una conversación que no conduce a nada.
— Al contrario, quiero discutir.
— Pero yo no.
— ¿Por qué no"
— Porque no, y listo. Te lo pido, por favor. (246-47)

Este diálogo es muy problemático. Aunque, se puede decir con Green, que, por parte de Molina, revela cierta subordinación al discurso patriarcal, también constituye un desafío hacia cualquier intento por reducir la sexualidad al discurso; o sea, a una relación basada en la lógica. Este diálogo, entonces, confirma lo que ya antes hemos comentado: el que, para Molina, la sexualidad es algo individual e íntima: ("esto es muy íntimo"; "Pero yo lo siento así"), sobre lo cual no se pueden hacer generalizaciones, ni aunque éstas pretendan ser válidas sólo para los homosexuales: "Sí, hay de todo. Pero yo no, yo... no gozo más que así". Con respecto a esta última afirmación, Echavarren tiene razón cuando afirma que las notas enriquecen la visión de la homosexualidad abriendo posibilidades que rebasan las características concretas de Molina ("Metáforas" 74-75).

Por su parte, Muñoz ha señalado que, en la novela, Valentín se beneficia con la reconstrucción del mito cinematográfico porque lo interpreta e interroga:

> En contra de lo que ocurre en las películas, en la novela el personaje que alcanza un triunfo (simbólico) es el que ha descifrado el discurso de los medios masivos, poniendo en tela de juicio la "naturalidad" del mundo que éstos proyectan. ("Sexualidad Utópica" 66)

Según Muñoz, entonces, lo que Molina ve comó "natural" termina revelándose como una fabricación cultural opresiva. En nuestra opinión, el final de la novela demuestra que el triunfador es, en realidad, Molina y su discurso. Ante todo, creemos que a través de la seducción de Valentín —representante de la alta cultura tanto por su clase como por su educación— (Kerr 194), mediante su uso de dichos productos populares, la novela trata de elevarlos al nivel de la alta cultura. En este sentido, la seducción puede verse como un intento por cuestionar lo que el propio Puig ha llamado el despotismo de la cultura "respetada", sobre los productos de la cultura popular, y de otorgarle a éstos el respeto debido:

> Tengo la impresión de que hay un paralelismo entre los géneros menores y la situación de la mujer en los países machistas: todos gozan con ellas, pero nadie las respeta. (Puig, citado por Pellón 194)

Por eso, el uso de las narraciones de películas y de las canciones populares para seducir a Valentín, remeda el uso del arte por parte de la sirvienta en la película que Molina se narra a sí

mismo en el sueño del capítulo cinco.[64] Como Molina y Valentín, encerrados en la celda, los héroes de esta película también se encuentran marginados por no encajar en una sociedad que se preocupa únicamente de la imagen: la sirvienta es fea y, el hombre tiene el rostro cruzado por una cicatriz horrible (109). Es la apreciación mutua de una obra de arte lo que acerca a ambos desgraciados: "... *una ocurrencia de la sirvienta sobre el dibujo colocado en el atrilcito*" (111; subrayado en el original). En su sueño, Molina se pregunta cómo llegó la chica a conquistar al muchacho, porque eso es también lo que él desea hacer con Valentín:

> *¿qué era lo que le decía la chica sobre ese dibujo?¿ Por qué se da cuenta el muchacho en ese momento que la sirvientita tiene un alma fina? ¿qué pasa que a veces alguien dice algo y conquista para siempre a otra persona? ... ¿cómo consiguió que él se diera cuenta de que ella era algo más que una sirvientita fea*? (111; subrayado en el original)

Hasta cierto punto, se puede decir que al final es Valentín quien resulta traicionado, tanto por el discurso político como por el masculino. Como le dice a Molina, "ser macho no da derecho a nada" (247).[65]

Conclusión

Para concluir, evaluaremos nuestro trabajo comparando los resultados obtenidos con el objetivo que nos habíamos propuesto inicialmente: el estudio del tema del deseo y su relación con el amor, la sexualidad y la muerte. Para tal fin dedicamos la primera parte al estudio del modo en que, gracias a la *transferencia*, el deseo del sujeto es mediatizado por el deseo del Otro. Empresa que esperamos haber llevado a buen término ya que, según creemos haber mostrado con nuestro análisis, la mayoría de los personajes ve los mitos o creencias vehiculados por los productos de la cultura popular como paradigmas que, de ser seguidos celosamente, les permitirían obtener el *objeto a* deseado; el cual, a su vez, vendría a colmar sus anhelos más profundos. Sin embargo, sus dichos y sus hechos ponen de manifiesto, a menudo de manera práctica, los límites de tales mitos.

En el estudio de *La traición de Rita Hayworth* nos limitamos, para evitar repeticiones, a examinar tres personajes; restricción que nos permitió oponer sus respectivos deseos narcisistas al deseo del Otro. Además, el examen de las dos protagonistas, Mita y Choli, nos sugirió la posibilidad de enfocar el deseo femenino desde una perspectiva diferente de las aplicadas usualmente al tema. Tomando pie en ello, nos resultó interesante examinar dicho deseo en el contexto de una sociedad patriarcal, como la imperante en la Argentina de los años a que remiten los epígrafes. En el caso de Choli, su estudio nos indujo a concluir que el deseo ofrecido por el Gran Otro al sujeto femenino, puede entrar en conflicto con el deseo narcisista de una mujer de carne y hueso. En el caso de Mita, a su vez, pudimos observar cómo, en consonancia con lo anterior, incluso en cuanto alguien que parece totalmente sometido al deseo del Otro, muestra tener al final un deseo que contraviene lo permitido por la sociedad; deseo sobrante que, según lo señalamos, se manifiesta de diversas maneras. Pasando, ahora, a Toto, gracias a sus acciones y pensamientos logramos demostrar cuán complejo puede ser el deseo masculino que no se ajusta al deseo del Otro. En resumidas cuentas, entonces, nuestra lectura de la novela nos permitió hacer

algunos modestos aportes que no sólo ensanchan la crítica ya existente sino que, esperamos, la enriquecen.

En el acápite dedicado a *Boquitas pintadas*, gracias a la oposición contrastiva entre las personalidades de Nené y de Mabel, y al estudio del modo en que ambas reaccionan ante el amor, pudimos detectar nuevamente la problematización del deseo femenino ya comentada en el acápite inicial de esta "Primera Parte". La lectura de la segunda novela también nos permitió estudiar el conflicto inter- e intra-subjetivo del sujeto, como una manera de penetrar en los problemas que, como resultado del conflicto entre el *plus de jouir* del sujeto y el deseo legislado, suelen surgir en la relación amorosa. A su vez, gracias a lo anterior conseguimos demostrar que, en una relación de este tipo, en vez de haber sólo dos personas en juego, en realidad hay cuatro; ello, porque cada miembro de la pareja trae a la relación una dimensión adicional invisible para el otro. Luego, debido a esta manera de entender la relación intersubjetiva, encontramos los medios para enfocar desde un nuevo ángulo el significado de la novela; tarea que presuponía su vinculación con algunos de los motivos típicos de los productos populares utilizados por el autor. En cuanto al estudio comparado de Nené y la Raba, nos indujo a examinar dos de los modos en que el sujeto puede reaccionar ante la pérdida del objeto amado y, a la vez, a recalcar la importancia psíquica del objeto amado percibido como *objeto a*.

Respecto de *The Buenos Aires Affair* y de *El beso de la mujer araña*, mediante su comparación con las dos primeras novelas, confiamos haber demostrado —a nuestro juicio, de manera convincente— que, en cuanto problematizan aún más la relación de la transferencia, pertenecen a un nuevo ciclo narrativo. En efecto, a diferencia de las novelas anteriores, éstas se concentran en la exploración de las crisis que se producen en la relación sagrada entre el sujeto y el orden *simbólico*; razón por la cual se puede decir que van aún más allá de lo ideológico. Por otro lado, si las dos primeras novelas tienen sus fundamentos en lo *simbólico*, la tercera se acerca más a lo real. El análisis de las repeticiones mortales de Leo nos permitió ver cuán trágica puede ser la falta de distancia entre el "yo" hablante y el moi. Circunstancias que también ponen en

evidencia la atracción de la inmortalidad de lo real; inmortalidad negativa en este caso pues el sujeto sólo puede lograrla mediante la muerte física. Aunque, como Leo, Gladys también representa la atracción del deseo infantil, se diferencia de aquél en que mantiene una distancia bastante grande respecto de lo real; distancia que a la postre le permitirá asumir como suyo el deseo de la madre o, según ha señalado Lacan, convertirlo en su causa. En otras palabras, la renuncia al suicidio y la reconciliación con su quehacer son signos de esperanza por cuanto implican que ha aceptado "la basura" (su arte), como su causa.

En nuestra lectura de *El beso de la mujer araña*, pudimos ver cómo, aunque también trata sobre la muerte, a diferencia de lo ocurrido en *The Buenos Aires Affair*, en la cual lo mortal —encarnado en el goce esquizofrénico de Leo— remite a un intento por negar totalmente el sistema *simbólico* en sí; aquí se trata más bien de la muerte en cuanto negación de lo ideológico dentro del sistema *simbólico*. De allí que lo sexual se describa, no en su relación mortal con lo real, sino en el ámbito del orden *simbólico* mismo y en cuanto expresión de una sexualidad subversiva. Es decir, por comparación con la sexualidad "negativa" de Leo, la de los personajes de esta novela es "positiva" porque, a diferencia de lo ocurrido con aquél —cuyo goce sexual consiste en la búsqueda de los objetos parciales primordiales— en el caso de Molina estos objetos, o significantes, se constelan en torno a una sexualidad que puede nombrarse: la homosexualidad.

Por lo tanto, cabe afirmar que aquí, gracias a su identificación subversiva, Molina, y por extensión el Valentín del final de la historia, tratan de convertir el *dasein*, reprimido por el lenguaje ideológico, en un *fort sein* dentro del lenguaje. Dicho de otro modo, a través de la identificación subversiva de ambos personajes, la novela pone al descubierto los límites del "valor de cambio" de la ideología oficial instalando otra, que reconoce "el valor de uso" del individuo; es decir, el deseo inconsciente del sujeto. En tal sentido, como ya lo señalamos, la identificación subversiva remite al ideal del final del tratamiento psicoanalítico; a ese momento en el cual el sujeto analizado (*analysand*) hace frente a su deseo reprimido para luego simbolizarlo. De allí la posibilidad de sostener que Molina es, por un lado, la continuación de

Toto y, por otro, la de Gladys. En efecto, si bien Toto, todavía un niño, no está seguro de su sexualidad, Molina, ya hombre maduro, está seguro de la suya y la acepta como su causa. Siempre en la misma línea, si el niño cuestiona los productos populares mediante la repetición subversiva en los dibujos, Molina se los apropia para expresarse. En cuanto a su relación con Gladys, ella, a la manera de este último, ha aceptado su sinthóme como algo propio y se dispone a vivirlo.

A partir de lo anterior entonces, estamos ahora en condiciones de intentar una respuesta para la pregunta que guió nuestro estudio: ¿qué postulan las novelas sobre el deseo? Desde el punto de vista epistemocrítico, éstas constituyen, por un lado, un cuestionamiento de la naturaleza del deseo y de la subjetividad legislados y, por otro, de las relaciones que ambas instancias mantienen con otros problemas típicos de la sociedad contemporánea, tales como la femineidad, la masculinidad, la sexualidad y la relación del sujeto con sus semejantes. En cuanto a la estrategia mediante la cual se logra dicho cuestionamiento, es la problematización de la relación de los personajes con los discursos que regulan sus vidas, principalmente con los mitos vehiculados por los productos de la cultura popular de que se nutren.

Desde este punto de vista, Choli y Mabel representan, aunque de una manera débil, lo que Mary Ann Doane ha llamado el deseo de la mujer por desear.[66] Por su parte, Toto y Molina son signos interrogativos en lo que concierne a los mitos sobre lo masculino y la sexualidad; mientras Leo, se perfila como el enigma de la sexualidad "normal". Incluso, en los casos de Mita y Nené —quienes más se esfuerzan por cumplir adecuadamente el deseo del Otro— se capta un lado que no cabe del todo en el sistema *simbólico*. En consecuencia, se puede decir que en los universos ficticios de Puig, el lector encuentra sujetos atrapados entre dos muertes o imposibilidades, el deseo del Otro (*simbólico*) y el del Otro (real). Vale decir, se trata de sujetos que, de maneras diferentes, fracasan en sus esfuerzos por contestar la llamada del Otro. Razón por la cual cabe afirmar también que, dichos universos, muestran el fracaso del sacrificio o, si se quiere, de la represión de lo inconsciente.

Sobre la base de esta última afirmación, parece sensato postular que esta novelística pone en evidencia la naturaleza *imaginaria* (ideológica) del discurso; naturaleza respecto de la que, según lo sugiere nuestra lectura de *El beso*, lo importante es desarrollar una relación personal con el Otro *simbólico* que, como en los casos de Molina y Valentín, atienda al deseo de uno. En este sentido, dudamos que tal posibilidad incluya el deseo de Leo por cuanto pertenece casi completamente a lo real. Más bien nos parece que los casos de Molina y Valentín sugieren que se trata de la simbolización del *plus de jouir* de uno, aprehendido dentro del sistema *simbólico* como algo diferente.

De acuerdo con lo anterior, también sospechamos que la afirmación de Puig: "Para mí, la única sexualidad natural es la sexualidad total o si la gente fuera realmente libre no se definiría dentro de los límites de un solo sexo" (citado por Muñoz, *Discurso utópico* 80), no refiere a la de Leo, sino a una sexualidad que logra expresarse simbólicamente. En consecuencia, se puede postular que la narrativa de Puig subraya la responsabilidad subjetiva. Es decir, la necesidad de que el sujeto, pese a las circunstancias que lo rodean, se haga cargo de su deseo (Soler 216) como efectivamente ocurre en los casos de la Raba, Molina, Valentín y, quizás, en el de Gladys si se le hipotetiza un futuro. Dicho al revés, lo que la novelística de Puig rechaza no es el orden *simbólico* en sí, sino los discursos imaginarios (ideológicos) construidos alrededor de un *point de capiton* cuya pretensión es la verdad absoluta. Por el contrario, lo que propone es concebir el orden *simbólico* como un *locus* en el cual se pueda expresar la alteridad.

A partir de lo anterior, entonces, cabría definir la escritura de Puig como fundamentalmente histérica o femenina;[67] primero, porque en ella lo reprimido regresa al modo de algo excesivo y, segundo, porque al usar los productos de la cultura popular tal si fueran un Otro *simbólico* que mediatiza el deseo de sus personajes, o cual si pertenecieran a su propia expresión, borra la oposición entre la "alta" y la "baja" cultura. En cuanto a esta apropiación de lo popular, se fundamenta —según hemos visto— en la relación de transferencia del autor mismo con estos productos en lo que respecta a su capacidad para expresar la condición humana: "Creo

que son muy válidos ciertos recursos del teatro popular y de la novela popular. El cuidado de la intriga, el interés anecdótico, el golpe de escena, me parecen muy legítimos. Lo que me parece inmoral es el aburrimiento" (Puig, citado por Pellón 194).

En otras palabras, para Puig, carece de importancia precisar cuál es el discurso que determina la subjetividad del individuo ya que, al final, todos tienen función ideológica —en el sentido que le hemos dado al término en este estudio— y dicha función es siempre problemática por cuanto pasa por alto una dimensión importante de la subjetividad: tal es el deseo inconsciente. Los dichos y hechos de los personajes revelan, pues, que, contrariamente a lo sugerido por Althusser, el concepto del individuo presubjetivo no es abstracto, (al respecto, cf. nuestra página 24). La persistencia de lo ajeno en el hacer de los personajes apunta hacia un espacio psíquico cuya historia tiene su fundamento en una fantasía primaria: el *objeto a*. Y aunque esta fantasía no pueda precisarse con certidumbre, se manifiesta en el lenguaje como lagunas, de las cuales hay numerosas en el universo ficticio de Puig.

Desde otro ángulo, las obras estudiadas cuestionan la validez de la distinción entre verdad ideológica y verdad científica, según lo hace Althusser, y postulan que la única verdad es la *jouissance* o el *sinthóme* del sujeto. En la narrativa de Puig se trata, pues, de sujetos que gozan su síntoma. Afirmación esta última que nos induce a reflexionar sobre la utopía propuesta por Mannheim, en la cual existe un conjunto de ideas provisionales y dinámicas, válidas para todo el mundo, y que trascienden el momento histérico en el que surgieron (al respecto, véase nuestra página 29). Ello, porque contrariando lo argumentado por Mannheim, *El beso*, por ejemplo, parece remitir a una utopía diferente, en la que el deseo individual puede expresarse en un sistema *simbólico* consciente de su diferencia. Vale decir, a una utopía cuyo orden *simbólico* no se deja reducir a un discurso *imaginario* (ideológico) que constela una multitud de significantes menores alrededor de un significante maestro, el *point de capiton*, que gobierna el deseo del colectivo. En este sentido, también se puede decir que los casos de Molina y Valentín refieren a esos momentos

—detectados por Adorno— en los cuales se manifiesta "the force of the subject to break through the deception of constitutive subjectivity" (citado por Dews 55).

De lo anterior se desprende, entonces, que las novelas son analíticas —en el sentido lacaniano del término— por cuanto no proponen una ideología alternativa válida para todo el mundo. Abstención que constituye la única solución posible pues, si propusieron alternativas, se encontrarían en el mismo callejón en que terminan las ideologías criticadas. En suma, al hacer persistir lo histérico en los dichos y en los hechos de los personajes, y al yuxtaponer ideologías individuales y alternativas a las dominantes, las novelas de Puig consiguen cuestionar severamente el orden establecido.

Respecto, ahora, de la metodología empleada, valgan las siguientes consideraciones: si como lectores reconocemos las lagunas en la identificación es porque existe una especie de "magnetismo" entre la psiquis del lector y las descritas en las obras. "Magnetismo" cuyo fundamento es el reconocimiento de la materialidad lingüística del Ego y de los momentos que rebasan dicha materialidad (Ragland-Sullivan, "The Magnetism between Reader and Text" 381-82). Y es, justamente, dicho magnetismo el que confiere sensatez a nuestro uso de la teoría lacaniana —y por extensión de la freudiana— para estudiar las obras en cuestión por cuanto ofrece premisas bastante coherentes para reconocer dichas lagunas. Por otra parte, tal teoría nos ha permitido enfrentar críticamente algunos de los estudios que existen sobre las novelas y ofrecer interpretaciones alternativas. Pese a ello —como ya se dijo— nuestras interpretaciones no pretenden ofrecer respuestas a las interrogantes planteadas en las novelas, sino que, en cuanto las enfocan desde un ángulo diferente, sirven más bien para comentar y ensanchar dichas interrogantes. Razón por la cual creemos que nuestra investigación constituye, aunque en grado modesto, una contribución al debate sobre el significado de la novelística de Puig. Y una prueba de ello es que, en su decurso, hemos podido explorar ciertas dimensiones de sus temas recurrentes que, hasta donde llegan nuestros conocimientos, no habían sido estudiados hasta ahora; como fue el caso con los temas de la sexualidad, el amor y la muerte.

A modo de colofón, agreguemos que, si se nos pidiera caracterizar la narrativa de Puig en unas cuantas líneas, lo haríamos en los siguientes términos: mediante la relación de transferencia, subraya la naturaleza problemática del deseo y, en el proceso, nos muestra al sujeto como un ser agobiado por la angustia. Angustia perpetua por cuanto, dado los vínculos de la pulsión con lo real, el Otro del lenguaje nunca consigue reducirla. De allí, entonces, que las cuatro novelas del corpus se resuman en una gran interrogante sobre la condición humana y que, en cuanto se preocupan del sujeto en su búsqueda de la homeostasis mediante la conjunción del *objeto a* del deseo, posean adicionalmente una dimensión existencial.

Notes

[1] Por ejemplo, sobre el valor de la literatura griega del mundo antiguo, afirmará Shelley: "The sentiments of the auditors must have been refined and enlarged by a sympathy with [Homer's characters], until from admiring they imitated, and from imitation they *identified* themselves with the objects of their admiration"el resultado de dicha identificación, agregará Shelley, es que "the poems of Homer and his contemporaries ... were the elements of that social system which is the column upon which all succeeding civilization has reposed" (citado por Bracher, *Lacan, Discourse and Social change* 21; subrayado en Bracher). Por su parte Rimbaud señalará que la metáfora poética puede cambiar el mundo (citado por Muller y Richardson, *Lacan and Language* 7).

[2] Sobre la historia de la crítica literaria y su relación con la recepción, véase, Luis Acosta Gómez, (29-101). Y sobre la crítica literaria y la crítica cultural, véase Mark Bracher (4-10).

[3] En "On Narcissism" Freud había propuesto un narcisismo innato primario en el niño en el cual el yo y el id coexisten en una relación de indiferencia. Luego, postulaba Freud, el yo se distancia del id para atarse a objetos en el exterior (otros) en lo que llama un narcisismo segundario. Lacan cuestionó la posibilidad de tal *transferencia* de energía de una persona a otros. (Ragland-Sullivan, Jacques Lacan 23-24)

[4] De acuerdo con la etapa de madurez del niño, Lacan distingue entre *need*, que aquí traducimos como *necesidad*, *desire* y *demanda*.

[5] Esta etapa coresponde a la etapa del complejo de Edipo de Freud. Sin embargo, para Lacan, a diferencia de Freud, el complejo no tiene que ver con el Deseo del niño de tener una relación de incesto con la madre, sino más bien el de ser su único objeto de amor.

[6] Véase Madan Sarup, *Jacques Lacan* 120-145.

[7] Aunque vamos a tratar de establecer límites entre las distintas dimensiones del sujeto, debe observarse aquí, que no es una tarea fácil porque, como ha observado Ragland-Sullivan, el propio Lacan no distinguió de una manera tajante entre el inconsciente y la consciencia. (*Jacques Lacan* 89). Pese a lo observado por Ragland-Sullivan, es nuestro parecer que la mayor dificultad existe en la distinción entre el *moi* y el *Otro*.

[8] Puesto que *je* y *moi* se traducen al español con el mismo vocablo, desde aquí, en la mayoría de los casos usaremos el francés para diferenciar entre las dos dimensiones del sujeto.

[9] Muchos de los términos que usa Lacan tienen un sentido múltiple y se distinguen sólo por el contexto en que aparecen. De allí el Otro refiere tanto a lo simbólico (o el Otro del lenguaje; el Gran Otro) como al Otro interior (el Otro capital).

[10] El uso de "verdad" aquí parece contradecir lo de que el *moi* es una ficción. Según nuestra comprensión, el *moi* es una ficción en la medida que resulta de las identificaciones imaginarias. En este sentido no refleja todo el ser del sujeto porque excluye *lo real*. Pero al mismo tiempo constituye la verdad de las acciones del *je*.

[11] Al principio, la pulsión de la muerte refería a la castración que significa la separación del infante del placer *imaginario*, (véase página 3). Luego se refería al lenguaje mismo. La versión dada aquí es la tercera y última. Para los detalles véase Ragland-Sullivan, *Essays* 85-86.

[12] Aquí estamos pensando precisamente en la configuración platónica del mundo objetivo como reflejo de un dominio de esencias.

[13] Véase "The Mechanism of Ideological (Mis)recognition", de Michel Pêcheux, quien analiza cómo la ideología se remueva, recrea, defiende y modifica.

[14] En su *Antioedipus* , Guatarri y Deleuze, denuncian el Yo que resulta del complejo de Edipo y celebran la fragmentación de la experiencia y la disolución completa de la identidad.

[15] Como ya vimos, la etapa imaginaria o del espejo, corresponde al Ego lacaniano. La ideología, pues, es un discurso del espejo o del Ego (del amo) dentro del órden simbólico, en el cual el *imaginario* del sujeto trata de reproducirse.

[16] En Lacan, la *transferencia* refiere a la relación entre el sujeto y el Otro, todo el campo del lenguaje y el inconsciente. Esto quiere decir que aquí hemos aislado dentro de dicho campo el aspecto que nos interesa, el discurso *imaginario* de la ideología. Sin embargo, nos parece justificado usar los términos orden (o máquina) *simbólica*, Gran Otro e ideología como sinónimos, como lo hace Žižek, porque aunque es un discurso *imaginario* (o del amo), la ideología es parte del orden simbólico o el Gran Otro.

[17] Esta percepción del síntoma corresponde a la última etapa del pensamiento de Lacan -los años 70. Al principio -en los años 50- consideraba el síntoma como una huella imaginaria no simbolizada. En aquel entonces, el tratamiento psicoanalítico consistía en la interpretación y reintegración de dicha huella en la red *simbólica*. Sin embargo, cambió este enfoque cuando se dio cuenta de que los síntomas persistían aún después de la interpretación (Žižek, 71). Véase también Lemaire Anika, especialmente el capítulo intitulado " The Imaginary".

[18] Es por esta razón que, para Žižek, Lacan no es post-estructuralista (Žižek se refiere específicamente a Derrida), porque los postestructuralistas, a diferencia de Lacan, afirma Žižek, disuelven toda identidad substancial, revelando el hecho de que, detrás de la sustancia sólida está una red de relaciones diferenciales (*Sublime Object* 71). Sin querer preocuparnos de si Lacan es post-estructuralista o no, hay que notar aquí, sin embargo, que la interpretación de Žižek de lo post-estructural no corresponde a la opinión general. De hecho, Peter Dews ha observado una dimensión trascendental en Derrida que refiere a una dimensión sustancial más allá de las apariencias. Según Dews, la deconstrucción de Derrida no cuestiona la posibilidad de la reducción trascendental. En realidad, incorpora la perspectiva trascendental porque habla de la borradura de lo transcendental: "The value of the transcendental arché must make its necessity felt before letting itself be erased." Para Derrida, sigue Dews, la incohencia del Yo presente revela que el sujeto es el efecto de un principio de no-identidad más allá -una dimensión ultra-transcendental que denomina la " différance", una huella que es "the origin of all repetition, origin of ideality ... not more ideal than real, not more intelligible than the sensible, not more a transparent signification than an opaque energy" (Derrida, citado por Dews 60). No obstante, se puede decir que la crítica de Žižek vale en el sentido de que, a diferencia de Lacan, (como veremos), Derrida no localiza esta dimensión ultra transcendental. Comparando Derrida a Nietzche, quien ha influenciado el pensamiento de aquél, Dews observa que, a diferencia de Nietzche, Derrida se preocupa únicamente de la manera en que las oposiciones filosóficas se deslizan la una en la otra, sin conectar dicha preocupación con la génesis histórico-natural del Yo (59).

[19] Como ha observado Žižek aquí la noción de forclosión adquiere otro sentido opuesto al que tenía en los años 50. Como ya vimos en nuestro primer acápite, en los años 50, el término significaba la exclusión del significante fálico (el nombre del padre) en la formación del sujeto, el resultado siendo la psicosis. Aquí, es el discurso *imaginario* de la sociedad (la ideología) que ha excluido *lo real*: toda estructura imaginaria en lo simbólico, es organizada en torno a un cierto vacío -es decir excluye un significante clave; es por eso que Lacan afirma que "there is no sexual relationship" porque la *relación sexual*, en cuanto lo puramente sexual, *lo real*, no puede ser simbolizada. (Žižek, *Sublime Object* 72).

[20] Y quizás este hecho explica las modificaciones de perspectiva de Lacan con el tiempo.

[21] Aquí, por supuesto no incluimos a Deleuze, Guatarri y Lyotard. Sin embargo, hay que mencionar que su error es enfocar únicamente en la fluidez del inconsciente.

[22] Y como ha observado Alfred Mac Adam, por los temas que trata la novela, Vallejos está ligado, además no sólo a la Argentina sino al mundo de afuera (*Modern Latin* 91).

[23] En realidad, la mayoría de los estudios que mencionan a Choli sólo le dedican entre una frase y un par de párrafos.

[24] Una expresión que Tittler toma prestada de Lucille Kerr.

[25] Para otras referencias a la parodia véase Esquerro, Monegal y Kerr.

[26] La opinión de Monegal es algo parecida: "a través del diálogo se dibujan las frustraciones de esta mujer [Choli] y, por implicación tal vez, las de Mita".(369).

[27] En *Three Essays on Sexuality*, Freud aisló la escopofilia -el acto de considerar el otro como un objeto sexual sometiéndolo a una mirada de dominación- como una pulsión independiente de las zonas erotogénicas. Más tarde, en *Instincts and their vicissitudes* propone la posibilidad de que el deseo narcisista sea el objeto de la mirada del otro. Aunque el deseo puede ser modificado más tarde, por ejemplo, por el Ego, sigue existiendo como base erótica del placer de la mirada (Mulvey, 8-9). Esto corresponde a la percepción lacaniana del ojo como objeto de identificación primordial.

[28] Hay una referencia implícita aquí a la observación de Lacan citada a continuación: "This is what analytical discourse is all about: what can be read. What can be read beyond what the subject has been incited to say. [...] In analytical discourse, the signifying utterance is given another reading than what it means." (citado por Shoshana Felman, *Literature and Psychoanalysis* "La introducción"). También se refiere a un comentario de Freud en su estudio de *Moses*, escultura de Miguelángel. Freud observa que la diferencia entre el crítico psicoanalítico y los demás es el hecho de que aquél se atiende a los detalles que no preocupan a éstos. La psicoanálisis, afirma, "is accustomed to divine secret and concealed things from

unconsidered or unnoticed details, from the rubbish heap, as it were, of our observations" (Freud, *On Creativity* 25).

[29] En términos generales la fase fálica de Freud correspondería a la agresión del *moi* debido al conflicto entre las identificaciones reales y la unidad ajena de la etapa imaginaria. Si hemos acudido al paradigma freudiano es para quedarnos fieles a las ideas de las críticas que citamos a continuación.

[30] Para más detalles sobre el vaivén en la identificación de la mujer con el cine véase también el ya citado artículo de Mulvey. Para una problematización de las nociones de identificación "masculina" y "femenina," véase, el capítulo "Is the gaze male" de Ann Kaplan. Y para una problematización de las ideas de Mulvey y de Lauretis vease el primer capítulo de Mary Anne Doane: "The Desire to Desire" (1-37).

[31] Recordemos, además, que Puig ha afirmado que en sus novelas, hay humor pero que no hay parodias (Corbatta). Para Emir Monegal tampoco hay parodias en *La traición*. Para un estudio detallado de la parodia y la estilización en la novelística de Puig, véase la Introducción de Lucille Kerr en *Suspended Fictions*.

[32] Comparemos esta actitud con, por ejemplo la de Clara en el primer capítulo de la novela: "Clara ... bastante tiene ella con su casa y los nenes y el marido. Como a él le gustan las croquetas y no puede comer frito, Clara *tiene la paciencia de hervirle la carne, la pica y la condimenta* ... y parecen croquetas fritas de verdad" (17; el subrayado es nuestro).

[33] La edad normal es tres años. En el primero y segundo monólogos, Toto tiene seis y nueve años respectivamente.

[34] Al contrario de lo que afirma Tittler, nos parece que el drama edipal desplegado aquí no acaba en la castración. En realidad, el hecho de que a los 9 años todavía desee con angustia la presencia de la madre, señala ya el fracaso parcial de la castración *simbólica*. Y hasta se puede decir que el deseo de esconderse en las polleras de la madre manifiesta el deseo de regresar a la armonía del útero.

[35] Esto recuerda el juego *fort/da* de que habla Freud en *Beyond the Pleasure Principle*.

[36] La interpretación de la traición aquí se debe, en parte, a Lucille Kerr. Para interpretaciones parecidas, véanse también, Mac Adam ("Las crónicas"; 93-94, *Modern Latin* 94) y Zamora (52).

[37] Aquí pensamos en las connotaciones fálicas del objeto que se usa para dibujar: lapicero, pluma, lápiz etc. Para los objetos con conotaciones fálicas vease Freud, *Introductory Lectures*, especialmente el capítulo "Symbolism in Dreams."

[38] En el sentido que Christian Metz le da a la expresión.

[39] Para la crítica de la autoridad en *La traición*, véase Shari Zimmerman.

[40] El uso de amor en este contexto corresponde al deseo pulsional o sexual.

[41] Otros con ideas parecidas son Tulio Carella y Noemí Ulloa (Corbatta 63, 66-67). Véase Campra también.

[42] Aun los tangos de tono patriarcal como los que condenan la milonguera y añoran el campo, son *histéricos* porque se limitan al planteamiento del problema sin ofrecer soluciones. Los tangos de los años 30 que critican el sistema social ("Yira Yira", "Cambalache", "Qué vachache" etc), también son *histéricos* porque no van más allá de señalar los problemas. Incluso, como observa Corbatta, algunos revelan la inutilidad del cambio.

[43] Este tango refleja la narrativa y los valores de la película con el mismo título, para la cual fue escrito.

[44] Debemos algunas de las ideas sobre el bolero al profesor José Varela.

[45] Según Kerr, aunque la novela desfamiliariza el folletín, se vincula con el modelo genérico mediante la manipulación del tiempo y el espacio (125).

[46] Entendida aquí como la coincidencia en el tratamiento del tema del amor.

[47] Se usa la expresión aquí para referirse a los productos de la cultura popular.

[48] Aquí, la noción de oculto es un poco diferente del significado que le da Lucille Kerr. Mientras que en el diálogo telefónico entre Mita y Choli las palabras de aquélla "se ocultan" del lector, en el diálogo a que se refiere aquí (y en el entre Celina y la viuda Di Carlo), las palabras del diálogo subyacente a la conversación abierta están a la vista del lector pero ocultas a los interlocutores.

[49] Se puede decir que hasta, cierto punto, el lugar del hombre en la sociedad machista corresponde al del Padre primordial de Freud en *Totem and Taboo* o el *real* de Lacan.

[50] Esto nos hace pensar en la afirmación de Puig, en una entrevista con Rodríguez Monegal, de que le gusta la literatura popular porque dicen ciertas verdades.

[51] "Lonjazos", antiguo tango de los años 30, letra y música de Rodolfo Biagi. Agradecemos a los profesores Osorio y Varela por su ayuda en la identificación de este tango y "La cieguita", y al profesor Richard Young por la identificación de "Maldito tango".

[52] "Maldito tango", Letra de Luis Roldán, música de Perez Freire, (1945).
[53] A cieguita", letra y música de R. Flepper Laís.
[54] Sobre los premios y los castigos, también véase Kerr (113-14); Páez (25) y Alurista.
[55] El profesor Varela nos llamó la atención a esta dimensión de la personalidad de la Raba.
[56] Refiere a género de películas de Hollywood dirigidas a mujeres, producidas desde el período del cine mudo hasta los primeros años de los 60, pero más concentradas en los años 30 y 40. Estas películas tienen, normalmente, protagonistas femeninas y tratan sobre temas "femeninos": la vida doméstica, la familia, los niños etc. (Mary Ann Doane 3).
[57] Otros estudios detallados sobre la estructura policial son los de José Colmeiro y Lucille Kerr. Por su parte, y a diferencia de los críticos citados, Robert Alter opina que la novela no sirve como pretexto para explorar diferentes técnicas narrativas; más bien se trata de una novela mimética en que Puig se ocupa de la naturaleza y la suerte de sus personajes (245).
[58] "All of Kundera's characters live fundamentally on the level of the drive. They are as if a mute quartet, debarred from expressing their desire, but seeking their pleasure. They live beneath the bar of unconscious meaning ...: as improperly split subjects, ... of the surreal drive and its object (a). They are all inadequately castrated, slightly histerical, preoedipally seeking fulfillment in nonsignifying *jouissance* rather than in signifying *jouissance*" (219-220).
[59] La situación de Gladys aquí puede compararse a la de la paciente de Brousse: "I have a patient who is grappling with the mother's desire because she can decide whether or not to have a baby. In reference to her mother's desire she can only remember one sentence. It's a memory of her mother being furious with her children, running after them saying, 'I'm going to kill you.' The signifier of her mother's desire is 'I'm going to kill you.' In a sense, my patient was constituted on the basis of those signifiers, to kill a child. It's her interpretation of the Other's demand. The Other's demand is 'die!' .... The mothers demand, 'be quiet', can be understood as 'be dead' —the object of the patient's fantasy. In her fantasy she always appears as disappearing. What is her object? Her own disappearance as an object. Its not the only sign in her life because she is placed in the phallic position. But in her relationships with men, this is the way she sees herself. When she has a love affair with a man, it is important for her to see herself as a bad object, a scrap, something scorned." ("The Drive" 110)
[60] Cf: Lucille Kerr, (*Suspended Fictions* 194), y Carolyn Pinet, ("Who is the Spider Woman" 21-22).
[61] Una película inventada por el propio Puig (Kerr 193).
[62] Véase, por ejemplo, Echavarren (67-68).
[63] *Cat People*, 1942.
[64] *The Enchanted Cottage*, 1944
[65] . Véase Kerr, "What *El beso de la mujer araña* develops is not so much a stable putdown of one side or the other (eventhough from a certain perspective it might seem that popular art and passion win out over a political ideology and action) but an interplay of and a turning between the poles of an opposition that, by the end of the novel, are brought together" (195).
[66] Véase el primer capítulo de *The Desire to Desire*.
[67] Nos estamos refiriendo al concepto de "escritura femenina" propuesto por Hélène Cixous (véase Sarup 133-45).

Bibliogafía

Alter, Robert. "Mimesis and the Motive for Fiction." *Tri-Quarterly*. 42 (1978): 228-49.

Althusser Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)." *Mapping Ideology*. Ed. Žižek Slavoj. London-New York: Verso, 1994.

Alurista. "*Boquitas pintadas*: producción folletinesca bajo el militarismo." *Maize* 4.1-2 (1981): 21-26.

Bacarisse, Pamela. "Manuel Puig: *Boquitas pintadas*." *Landmarks in Modern Latin American Fiction*. Ed. Philip Swanson. London and New York: Routledge, 1990: 207-221.

Barreiro, Javier. *El tango*. Madrid: Ediciones Júcar, 1985.

Benvenuto, Bice and Roger Kennedy. *The Works of Jacques Lacan: An Introduction*. New York: St Martins Press, 1986.

Bonifacini, Gustavo. *Esta noche amiga mía: las mejores letras de amor en el tango*. Buenos Aires: Planeta, 1997.

Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *Manual de zoología fantástica*. Mexico-Buenos Aires: Fondo de Cultura económica, 1957.

Borinsky, Alicia. "Castration: Artifices." *The Georgia Review: Notes on the Writing of Manuel Puig*. 29 (1975): 95-114.

Bracher, Mark. *Lacan, Discourse and Social Change: A Psychoanalytic Cultural Criticism* Ithaca: Cornell UP, 1993.

Bronfen, Elizabeth. "Risky Resemblances: On Repetition, Mourning, and Representation." *Death and Representation*. Eds. Sarah Webster Goodwin and Elizabeth Bronfen. The Johns Hopkins UP, 1993: 103-129.

Brousse, Marie-Hélène. "The Drive I and II." *Reading Seminar XI*. Eds Richard Feldstein, Bruce Fink, Maire Jaanus. Albany: State University of New York Press, (1995): 99-17.

Campos, René. "Novela policial, *film noir* y *The Buenos Aires Affair*". *Palabra y el Hombre* (1989): 201-21.

___. "The Poetics of the Bolero in the Novels of Manuel Puig." *World Literature Today*. 65:4 (1991): 637-42.

___ "Las 'películas de mujeres' y *La traición de Rita Hayworth*." *Literature and Popular Culture in the Hispanic World: A Symposium*. Ed. Rose S. Minc. Gaithersburg: Hispanofila, 1981: 59-67.

Campra, Rosalba. "El lenguaje de la crisis en el tango de los años 30." *Hispamérica*. (1988): 19-32.

Christ, Ronald. "An Interview with Manuel Puig." *Partisan Review*. 44 (1977): 52-61.

Colmeiro, José F. "Lenguajes propios y lenguajes apropiados en *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig." *Hispanic Review*. 57:2 (1989): 165-88.

Conniff, Brian. "The Learned Executioner and the Chick from Suburbia: *Kiss of the Spider Woman* as Prison Literature." *Review of Contemporary Fiction*. 11:3 (1991): 228-38.

Corbatta, Jorgelina. "El tango: letras y visión del mundo." *Hispanic Journal*. 15:1 (1994): 63-72.

___. "Brief Encounter: An Interview with Manuel Puig." *Review of Contemporary Fiction*. 11:3 (1991): 165-176.

De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Deleuze, Gilles and Félix Guatarri. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. New York: Viking Press, 1977.

Dews, Peter. "Adorno, Post-Structuralism and the Critique of Identity." *Mapping Ideology*. Ed. Slavoj Žižek. London-NewYork: Verso, 1994.

Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1987.

Eagleton, Terry. "Ideology and its vicissitudes in Western Marxism." *Mapping Ideology*. Ed. Slavoj Žižek, London-New York: Verso, 1994.

Echavarren, Roberto. "La superficie de lectura en *The Buenos Aires Affair*." *Manuel Puig: Montage y alteridad del sujeto*." Santiago: Instituto profesional del Pacífico, (1986): 49-65.

___. "*El beso de la mujer araña* y las metáforas del sujeto." *Revista Iberoamericana*. 44 (1978)

Epple, Juan Armando. "*The Buenos Aires Affair* y la estructura de la novela policíaca." *Revista de Literatura Hispanoamericana*. 10 (1976): 43-59.

Esquerro, Milagros. "The Culture of Sentiment." *World Literature Today*. 65:4 (1991): 647-50.

Evans, Martha Noel. "Introduction to Jacques Lacan's Lecture: The Neurotics Individual Myth" *Psychoanalytic Quarterly*. 48:3 (1979): 387-404.

Felman, Shoshana. *Literature and Psychoanalysis: The question of Reading Otherwise*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.

Fisbach, Erich. "La femme, génératice de l'univers manicheen du tango." *Les langues neo-Latines*, 79:3 (1985): 43-53.

Freud, Sigmund. *Totem and Taboo: Resemblances between the Psychic Lives of Savages and Neurotics*. New York: Vantage Books, 1946.

___. Introductory Lectures on Psycho-Analysis. Trans. Joan Riviére. London: George Allen and Unwin Ltd, 1933.

___ *On Creativity and the Unconscious*. New York: Harper and Brothers, 1958.

___ *Three Essays on Sexuality*. Trans. James Strachey. New York: Basic Books.

___ *Beyond the Pleasure Principle*. New York: Bantam Books, 1967.

Gallop, Jane. *Reading Lacan*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

Jaanus, Maire. "A Civilization of Hatred: The Other in the Imaginary." *Reading Seminars I and II: Lacan's Return to Freud*. Eds. Richard Feldstein, Bruce Fink, Maire Jaanus. Albany: State University of New York Press, (1996): 323-55.

___ "The Démontage of the Drive." *Reading Seminar XI*. Eds. Richard Feldstein, Bruce Fink, Maire Jaanus. Albany: State University of New York Press, (1995): 119-36.

___ "Kundera and Lacan: Drive, Desire, and Oneiric Narration" *Lacan, Politics, Aesthetics* Eds. Willy Apolón, Richard Feldstein. Albany: State University of New York Press 1996: 199-235.

Jameson, Fredric. "Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject." *Literature and Psychoanalysis*. Ed. Shoshana Felman, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982: 338-395.

Kapschutsentko, Ludmila. "El tango: máxima expresión de un pueblo." *Literature and Popular Culture in the Hispanic World: A Symposium*. Ed. Rose S. Minc. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1981: 133-141.

Kerr, Lucille. *Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

Labanyi, Jo. "Voyeurism and Narrative Pleasure in Manuel Puig's *The Buenos Aires Affair*." *Romance Studies*. 19: 105-116.

Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.

Lemaire, Anika. *Jacques Lacan*. Trans. David Macey. London: Routledge and Kegan Paul, 1977.

Mac Adam, Alfred. "Las crónicas de Manuel Puig." *Cuadernos Hispanoamericanos*. 274 (1973): 84-107.

___. *Modern Latin American Narratives*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1977.

Merrim, Stephanie. "For a New (Psychological) Novel in the Works of Manuel Puig." *Novel: A Forum on Fiction*. 17:2 (1984): 141-157.

Metz, Christian. "The Imaginary Signifier." *Screen*. 16:2 (1975): 14-76.

Miller, Jacques-Alain. "On Perversion." *Reading Seminars I and II: Lacan's Return to Freud*. Eds. Richard Feldstein, Bruce Fink, Maire Jaanus. Albany: State University of New York
Press, (1996): 306-320.

Modleski, Tania. "Never to be Thirty-Six Years Old. *Rebecca* as Female Oedipal Drama." *Wide Angle*. 5:1 (1982): 34-41.

Monegal, Emir Rodriguez. "El folletín rescatado." *Revista de la Universidad de México*. 27:2 (1972): 25-35.

___. "*La traición de Rita Hayworth*, una tarea de demistificación." *Narradores de esta América*. Montevideo: Editorial Alfa, 1969.

Morello-Frosch, Martha. "La sexualidad opresiva en las obras de Manuel Puig." *Nueva Narrativa Hispanoamericana*. V (1975): 152-57.

Muller, J.P. and W.J Richardson. *Lacan and Language: A Readers Guide to Ecrits*. New York: International Universities Press, 1982.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*. 16:3 (1975) 6-18.

Muñoz, Miguel Elías. *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*. Madrid: Pliegos, 1987.

___. "*The Buenos Aires Affair*: traición de la sexualidad falocéntrica." *Chasqui*. 15:2-3 (1986): 23-57.

Herrero-Olaizola, Alejandro. "*La traición de Rita Hayworth* y el 'postmodernismo' literario latinoamericano, Manuel Puig y la exposición popular." *Hispanofila*. Mayo (1993): 57-71.

Páez, Roxana. *Manuel Puig: del pop a la extrañeza*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1995.

Panesi, Jorge. "Manuel Puig: las relaciones peligrosas." *Revista Iberoamericana*. 49:125 (1983): 903-917.

Pêcheux, Michel. "The Mechanism of Ideological (Mis) Recognition." *Mapping Ideology*. Ed. Žižek Slavoj. London-New York: Verso, 1994.

Pellarolo, Silvia. "El narrador ausente en *Boquitas pintadas* de Manuel Puig." *Explicación de Textos literarios*. 19:2 (1990-91): 67-77.

Pellón, Gustavo. "Manuel Puig's Contradictory Strategy: Kitsch Paradigms versus Paradigmatic Structure in *El beso de la mujer araña* and *Pubis angelical*." *Symposium*. 37 (Fall 1983) 186-201.

Perdeson-Krag, Geraldine. "Detective Stories and the Primal Scene." *Poetics of Murder*. Eds. Glenn W. Most y William W. Stowe. New York: Harcourt Brace, 1983.

Piglia, Ricardo. "Clase media: cuerpo y destino." *Nueva novela latinoamericana II*. Ed. Jorge Laforgue, Buenos Aires: Editorial Paidós, (1969): 350-362.

Pinet, Carolyn. "Who is the Spider Woman?" *Rocky Mountain Review*. 45: 1-2 (1991): 19-34.

Place, Janey. "Women in Film Noir." *Women in Film Noir*. Ed. E. Ann Kaplan. London: BFI, (1980): 35-67.

Puig, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. Barcelona: Seix Barral, 1989.

___. *Boquitas pintadas: folletín*. Barcelona: Seix Barral, 1973.

___. *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral, 1987.

___. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

Ragland-Sullivan, Ellie. "Plato's *Symposium* and the Lacanian Theory of the Transference: Or What is Love? *The South Atlantic Quarterly* 88:4 (1989): 725-755.

___. "The Magnetism between Reader and Text: Prolegomena to a Lacanian Poetics." *Poetics*. 13:4-5 (Oct 1984): 381-406.

___. *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.

___. *Essays on the Pleasures of Death: From Freud to Lacan*. New York: Routledge, 1995.

Rimmon-Kenan, Shlomith. "The Paradoxical Status of Repetition." *Poetics Today*. 1:4 (1980): 151-159.

Rodríguez Luis, Julio. "*Boquitas pintadas:* ¿folletín unanimista? *Sin nombre*: 50-56.

Romano, Eduardo. Ed. *Las letras del tango: antología cronológica 1900-1980*. Rosario: Editorial Fundación Ross, 1991.

Safir, A. Margery. "Mitología: otro nivel del metalenguaje en *Boquitas pintadas*." *Revista Iberoamericana*. 41 (1975): 47-58.

Salecl, Renata. "I Can't Love You Unless I Give You Up" *Gaze and Voice as Love Objects*. Eds. Slavoj Žižek and Renata Salecl. Durham and London: Duke University Press, 1996: 179-207.

Samuels, Robert. *Between Philosophy and Psychoanalysis: Lacan's Reconstruction of Freud* New York and London: Routledge, 1993.

Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálago Editora, 1985.

Sarup, Madan. *Jacques Lacan*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1992.

Soler, Colette. "The Symbolic Order." *Reading Seminars I and II: Lacan's Return to Freud*. Eds. Richards Feldstein, Bruce Fink and Maire Jaanus. Albany: State University of New York Press, 1996: 36-55.

Tittler, Jonathan. *Narrative Irony in the Contemporary Spanish American Novel*. Ithaca and London: Cornell UP, 1984.

___. *Manuel Puig*. New York: Twayne Publishers, 1993.

Todorov, Tzvetan. *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977.

Yúdice, George. "*El beso de la mujer araña* y Pubis angelical: Entre el placer y el saber." *Literature and Popular Culture in the Hispanic World: A Symposium*. Ed. Rose S. Minc. Hispamérica, Gaithersburg: (1981): 43-57.

Zamora, Lois Parkinson. "The Reader at the Movies: Semiotic Systems in Walker Percy's *The Moviegoer* and Manuel Puig's *La traición de Rita Hayworth*." *The American Journal of Semiotics*. 3:1 (1984): 50-67.

Zimmerman, Shari. A. "Manuel Puig and the Critique of Authority." *Review of Contemporary Fiction*. 11:3 (1991): 208-218.

Žižek, Slavoj. "There is no Sexual Relationship." *Gaze and Voice as Love Objects*. Eds. Slavoj Žižek and Renata Salecl. Durham and London: Duke University Press, (1996): 208-249.

___. *The Sublime Object of Ideology*. London-New York: Verso, 1989.

___. "The Object a as a limit of Discourse: Approaches to the Lacanian real." *Prose Studies*. 11.3 (Dec 1988): 94-120.